

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II



TESIS DOCTORAL

**La narrativa de Alfonso Grosso (de 1961 a 1973):
una aproximación a sus fundamentos filosóficos y estéticos**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Abdoul Aziz Sine Diouf

Director

Epicteto José Díaz Navarro

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II

**LA NARRATIVA DE ALFONSO GROSSO (DE 1961 A 1973): UNA
APROXIMACIÓN A SUS FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS Y ESTÉTICOS**

TESIS DOCTORAL

ABDOUL AZIZ SINE DIOUF

DIRECTOR: Dr. EPICTETO JOSÉ DÍAZ NAVARRO

MADRID 2015

*A mi esposa Astou SALEH
y a la niña de mis ojos Abibatou SINE*

Agradecimientos

Mis sinceros agradecimientos a todos los que no han parado de motivarme y apoyarme a lo largo de este trabajo de investigación. Mención especial a Hassan Saharaui que ha sabido y conseguido levantarme en los momentos de adversidad, a Olga Casal y Larissa por sus aportaciones en la versión resumida en inglés, a la entrañable Magistrada Pilar de Luna Jiménez de Parga, a Cristina por su generosidad y amabilidad, a Juan Luis Salcedo por su constante y desinteresado apoyo moral y singularmente a mis profesores Don Juan Felipe Villar Dégano, Don Antonio Garrido Domínguez, Don Santos Sanz Villanueva, Doña Fanny Rubio que han contribuido a mi formación académica y a mi director de tesis, el Dr. Don Epicteto José Díaz Navarro por sus valiosos consejos y recomendaciones.

Por último, expresar mi profundo agradecimiento a mis tan queridos padres y a todos los miembros de mi familia que han tenido siempre el valor de seguir confiando en mí y hecho acopio de paciencia para aguantarme durante la travesía.

ÍNDICE

Resumen de la tesis en inglés (Approach)	4
Introducción	7
Capítulo I: Breve panorama social y literario	10
Metodología	14
Capítulo II: La narrativa de Alfonso Grosso	17
2.1. La etapa del realismo social.....	18
2.1.1. <i>La zanja</i> (1961)	18
2.1.2. <i>Un cielo difícilmente azul</i> (1961).....	23
2.1.3. <i>Testa de copo</i> (1963).....	27
2.1.4. <i>El capirote</i> (1966)	32
2.2. Evolución en la narrativa de Alfonso Grosso: la reelaboración	
Estética.....	35
2.2.1. <i>Inés just coming</i> (1968).....	
2.2.2. <i>Guarnición de silla</i> (1970).....	39
2.2.3. <i>Florido mayo</i> (1973).....	41
Capítulo III: Otras obras de Alfonso Grosso	46
3.1. <i>Germinal y otros relatos</i> (1963).....	46
3.2. <i>Por el río abajo</i> (1966).....	48
3.3. <i>La buena muerte</i> (1976)	49
3.4. <i>Los invitados</i> (1978)	49

Capítulo IV: Las constantes temáticas	51
4.1. El tema social	51
4.2. La Andalucía de Grosso	53
4.3. El tema de la muerte	54
Capítulo V: Las constantes en el plano de la expresión	55
5.1. El aspecto léxico	55
5.2. El aspecto sintáctico	56
5.3. El aspecto retórico.....	57
Capítulo VI: El existencialismo filosófico europeo.....	60
6.1. Planteamiento filosófico-cultural del existencialismo europeo.....	62
6.2. Planteamiento antropológico del existencialismo.....	64
6.3. Planteamiento ficcional de la filosofía existencialista.....	66
Capítulo VII: El existencialismo en España.....	71
7.1. Presencia del existencialismo en España.....	73
7.2. Miguel de Unamuno y el existencialismo.....	74
7.3. Ortega y Gasset y el existencialismo.....	78
7.4. Tremendismo y existencialismo.....	81
Capítulo VIII: La concepción dramática de la existencia.....	87
8.1. El tema de la angustia existencial en Grosso.....	93
8.2. La enajenación.....	103
8.3. La finitud y la muerte.....	116

8.4. El fracaso.....	125
8.5. La estética del desencanto.....	135
Capítulo IX: El optimismo existencial.....	156
9.1. El compromiso existencial en Grosso.....	160
9.2. El amor y el sexo.....	181
Capítulo X: Breve panorama del cine europeo en los años 50.....	209
10.1. La problemática del cine español.....	216
10.2. Cine y literatura en los años 50.....	221
10.3. El neorrealismo italiano.....	227
10.4. El neorrealismo en España.....	231
Capítulo XI: La influencia cinematográfica en la obra de Alfonso Grosso.....	244
11.1. Las influencias del cine en la etapa del realismo social.....	246
11.2. Las influencias del cine en la etapa de la reelaboración estética.....	263
Conclusiones.....	298
Bibliografía.....	303
1. La obras de Alfonso Grosso.....	304
2. Bibliografía sobre Alfonso Grosso.....	305
3. Bibliografía sobre el existencialismo y el cine.....	307
4. Otras obras consultadas.....	311

APPROACH

We have considered in the present doctorate thesis to make a study about the Sevillian novelist Alfonso Grosso Ramos. We have been driven by the interest and frequently by the controversy that his figure and work still causes in the circle of readers and of literary critics. Self-taught person by his irrepressible reading enthusiasm, very early his strong convictions push him to launch himself to the literary creation world. He becomes known, receives awards, is admired and translated abroad and is the object of virulent attacks and not less passionate defence.

Although he is the author of many stories, stands up more for his novelistic work in which, apart from proving his commitment to his people, sets himself up as staunch defender of the underprivileged people of the fortune. Among the many novels he has written, we have focused on those that mark two different periods of his fiction: that of social realism with works such as *La zanja* (1961), *Un cielo difícilmente azul* (1961), *Testa de copo* (1963), *El capirote* (1966) and that of a certain artistic refinement marked by the publication of *Inés just coming* (1968), *Guarnición de silla* (1970) y *Florido mayo* (1973).

The sum of this two periods allows us to cover 12 years of his fiction, a temporal frame that is sufficiently clear as to inquire in the complexity of a man whose border between life and work is really imperceptible. The study that we have dedicated to these works allows figuring out not only Grosso's overwhelming vitality but also his existential genuine worries. From his point of view, after falling one and another time in the everlasting controversy of the existentialism and Spanish literary "tremendismo", we have taken pains aver going deeply not much into Miguel de Unamuno and José Ortega y Gasset's philosophical thought that really foreshadows and anticipates many of the concepts that years later writers such as Jean Paul Sartre, Albert Camus and/or André Malraux would develop.

Arising as refusal of the idealist abstract thought, the existentialism did not ever work out as uniform movement, but it did in a collection of different tendencies with particular ontological points of view. Then, we understand by ontology a general philosophical reflexion about human beings in their entire integrity. This is the reason why, many of the existentialism specialists have affirmed that there is not a common doctrine body to which all the existentialists subscribe. But in all cases, special interest to the existence is granted. The existentialists would claim the priority of the existence over human existence, would see the man as an answer to who is he? And not what is he?

Beginning with the self reflexive data that his own novels provide us, our intention is to connect the philosophical components of Grosso's work with the ideological assumptions of the European existentialist philosophy thought. Although he is not systematic philosopher, but in his works above mentioned, Alfonso Grosso touches on issues as thorny as the contingency of human beings, their limitations, their fragility, their finiteness and impotence of the reason. Our project is all things considered to connect constantly the said novels with the ideology of the existentialist philosophy. If the essence of human beings is only revealed within the unique vital lapse that is offered by its own existence, as the existentialists think, now we can get an idea of what was Grosso's life that confesses regarding this that he doesn't like the time in which he had to live. In this sense, taking refuge in his personages' feelings, the novelist would bring up his constant anxiety and distress that prove a clear existential uneasiness that at the end would change satisfactorily thanks to the art's redeeming capacity.

Therefore the art is in the beginning and at the end of everything since it is subject to Love that must be the human solution to the problems that one confronts in the long and painful journey that is life. But seen generally, it is love of divine prescription and that obviously oozes a sharp awareness of belonging to a country, a race and humanity.

And since without aesthetics we cannot talk about art, we have taken pains over the final part in figuring out the possible influences of the cinema on

Grosso's fiction, insisting on the Italian cinematographic neorealism that did not take much time on appearing on the sixties Spanish novelists works.

And beyond the presence of certain cinematographic procedures on Grosso's works, it is possible to give an account of, as a last resort, the solidary interdependency or interconnection in the arts world that has the man as its unique and supreme creator and that devotes itself to reconstitute him the complexity of his own condition.

INTRODUCCIÓN

Si hay una ruptura evidente en la Historia de España es precisamente aquella que se produjo con la guerra civil de 1936. La contienda, con su séquito de horrores y atrocidades iba a traer como consecuencia la evidente constatación de una realidad amarga y desoladora: desconfianza, ruinas, pobreza e incluso el aislamiento internacional.

Más allá del debate sobre la inutilidad, la eficacia o el desastre que significó la guerra civil, hay otro que tal vez no sea tan urgente plantearnos: el simple reconocimiento de los hechos que se dieron, que hoy están ya perfectamente documentados y que son integrables en el acervo cultural del pueblo español, si bien cada cierto tiempo surgen conocidas discrepancias en los medios de comunicación.

Pero, no conforme con dicha herencia recibida, un nutrido grupo de escritores va a meterse en el “fango hasta la cintura”, como diría Federico García Lorca, para despertar a la gente de su modorra existencial. Y entre los géneros literarios utilizados en aquel entonces, destaca especialmente la novela, género lo suficientemente capacitado como para meterse en los entresijos de la vida del Hombre.

A partir de allí, la novela ya no va a limitarse única y exclusivamente a narrar hechos o historias, sino que va a convertirse en un incesante instrumento de investigación y búsqueda de la condición humana. Aquello lo vio con nitidez Victorino Polo García y llegó a aseverar que lo que hace la literatura y sobre todo la novela es:

Añadirle algo nuevo a la vida, añadir conocimiento, profundidad, esclarecimiento, hasta donde eso es posible. Y en este sentido creo sinceramente que es la novela el mejor instrumento para calar en la experiencia humana, en su ser más recóndito, en ese abismo donde se

urden y se confunden el bien y el mal, el poder creador y el poder destructivo, el amor y la muerte¹.

Así pues, la novela va a dejar de ser un simple relato para interesarse por la vida, no como mera anécdota, ni siquiera como historia, sino la vida como hecho y destino. Desde esta acotación, situamos muchas de las obras aparecidas en España entre los años 1954-1965 aproximadamente y que corresponden con el período más llamativo del realismo. Pablo Gil Casado, en su libro *La novela social española*², lo ha visto con claridad meridiana recogiendo con sentido crítico todo lo publicado en el género, agrupando temáticamente y estudiando por separado cada una de las novelas que pueden adscribirsele.

Es exactamente en este marco en que situamos a Alfonso Grosso Ramos, objeto de la presente tesis doctoral: Grosso nace el 17 de enero de 1928 en Sevilla. Su niñez y adolescencia transcurren en el seno de una familia burguesa a la que pertenece. A su precocidad intelectual realmente asombrosa, se une la labor de Don Antonio Sánchez Castañer – catedrático de literatura – y de un particular perceptor, Don Francisco Azorín – pariente de José Martínez Ruíz – que guiaron sus primeros pasos y alentaron en él una temprana vocación por las letras. Tras la obtención del bachillerato en el sevillano Colegio de Villasís de los Padres Jesuitas, ingresó en 1940 en el Instituto Nacional de Previsión, trabajo que abandonaría muy pronto por ser contrario a su verdadera vocación. Su gran curiosidad e inquietud intelectuales le llevaron no sólo a “leerlo todo”, sino también a asimilarlo, desde los clásicos españoles hasta los novelistas rusos anteriores y posteriores a la revolución. En 1960, se vio obligado a abandonar otra vez el puesto que tenía en la Administración del Estado como profesor mercantil. A partir de allí, no escatimará ningún esfuerzo para orientarse exclusivamente hacia la creación

¹ Victorino Polo García: *La novela*, Universidad de Murcia, 1987, p. 81.

² Pablo Gil Casado: *La novela social español* (1942-1968), Barcelona, Seix-Barral, 1968.

estética a la que otorga una primacía insospechada. Satisfecho y convencido de su elección, Grosso emprende un vasto ciclo aventurero que le lleva antes que nada a recorrer su propia Andalucía para luego ensanchar el horizonte de su periplo hacia tierras extranjeras. La experiencia adquirida a través de estos viajes exacerbaría aún más sus inquietudes tanto en lo individual como en lo colectivo.

Así pues, gradualmente se concienza de la necesidad insoslayable de desentrañar las verdades de su tierra cuyo testimonio a través de sus ficciones rezuma la presencia de un universo coactivo y carcelario que de ninguna manera deja insensible la conciencia del lector.

A este estado de cosas lamentable en lo colectivo, se une en lo personal la trágica muerte de sus padres y de algunos miembros cercanos a la familia. La conjugación de todos estos factores tiñe sus obras de un cierto aspecto a la vez desolado y desolador que el arte se encargará no sólo de representar e interpretar, sino también de reconciliar. Desde este punto de vista, no le quitaremos razón a Francisco Fernández Santos al afirmar que:

El arte como historia humana entera, ha sido hasta ahora un fenómeno de la existencia alienada, del desajuste y contradicción entre lo que el hombre pretende hacer de su historia y lo que su historia hace de él. Pero, al mismo tiempo que expresa los conflictos y el desgarramiento que son el tejido de la condición humana, el arte, como esfuerzo crítico, trascendente y universalizador, por su mismo movimiento de dar forma, de conferir sentido y de recrear en perspectiva lo humano, constituye una reconciliación tendencial de las contradicciones básicas de la existencia real ³.

En el caso preciso de Alfonso Grosso, sería por tanto un craso error disociar vida y obra, ya que corren paralelas. Pero, antes de deslindar nuestro planteamiento metodológico, conviene despejar aunque sea de forma breve, el panorama de la situación estético-social de aquel entonces.

³ Francisco Fernández Santos: "*Arte, creación, conciencia utópica*", Ínsula, núm. 223, marzo de 1966, p. 6.

CAPÍTULO I

BREVE PANORAMA SOCIAL Y LITERARIO

Una de las novedades artísticas de gran trascendencia del siglo XX es sin lugar a dudas el nacimiento de un vasto y amplio movimiento literario llamado las Vanguardias que llegó a sacudir violentamente – en casi todos los países europeos – los fundamentos artísticos que el siglo anterior había cimentado y consolidado y cuyo derribo parecía sonar como algo quimérico. En aquel doble proceso de destrucción y de construcción que llevaron a cabo las Vanguardias, pretendiendo hacer tabla rasa con todo un pasado literario, la estética de la época se revigorizó de manera palmaria con un principio artístico esencialmente básico: la libertad creadora. En aras de este principio de libertad inalterable, la imaginación creadora empezó a salir de sus collares de hierro, lo que condujo muy pronto – digámoslo con toda honestidad – a unos tipos de creaciones basados en el arte por el arte.

A imagen de sus países vecinos, España no renunció de aquel fenómeno de la “modernidad”, y paulatinamente, el vanguardismo iba ganando terreno hasta consolidarse de manera definitiva en casi todos los sectores de la vida artística y literaria. Pero, la dimensión histórico-social del artista en general y las indestructibles ataduras con su propia sociedad hicieron que la mayoría de sus cultivadores saliesen de sus distintas torres de marfil para enfrentarse decididamente con la cruda realidad. Para no ir más lejos, tenemos buena muestra de ello en los miembros clave de la Generación del 27 (Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Aleixandre) e incluso en la Generación posterior de 1936 cuyas obras en general, a partir de un determinado momento tuvieron como gran telón de fondo la sociedad de su tiempo.

La dictadura de Primo de Rivera se circunscribió en una terrible crisis internacional (la de 1929) que iba acarreando paulatinamente una situación

inaguantable a la que se sumaría muy pronto, en el caso español, una tragedia nacional: nos referimos desde luego a la guerra civil.

Más allá de la tragedia que supuso el enfrentamiento bélico y de la magnitud de su dimensión fratricida, una visión retrospectiva nos permite afirmar hoy día que el único gran perdedor ha sido el pueblo español. La mayoría de las obras literarias posteriores a la guerra vienen a corroborar nuestra postura en cuanto que hacen especial hincapié no tanto en el por qué, ni en el cómo de la contienda, sino en el para qué. Este interrogante humanamente concebible hizo que los géneros literarios en general y de manera más específica la novela, volviera a la realidad social preocupándose fundamentalmente por el Hombre y su devenir. Así que ya no se trataba de reactualizar el realismo tradicional decimonónico de corte costumbrista y el análisis descriptivo mediante una voluntad de testimonio objetivo. Desde este punto de vista, no tenemos nada que objetarle a Gemma Roberts quien afirma al respecto que:

Este nuevo realismo supone, pues, la inserción nuevamente del mundo real en la novela, pero no se pretende meramente captar la superficie externa del hombre y del mundo como en el costumbrismo, sino penetrar en la relación dinámica de las vidas humanas y el medio en el que se desarrollan⁴.

Para ello, la novela supo poner en su favor ciertos elementos que heredó de las Vanguardias literarias: el reportaje periodístico con su inmediatez y vivacidad, y el objetivismo cinematográfico que llegaron a crear nuevos modelos que acababan con la convención más discutible de la tradición naturalista: el narrador omnisciente. Se pasó así pues a una arquitectura novelesca que poco tiene que ver con el verismo decimonónico. La estructura lineal, la organización del relato en torno a un protagonista y a un

⁴ Gemma Roberts: *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, Madrid, Gredos, 1978, p. 42.

acontecimiento capital se sustituyeron por situaciones múltiples y sin protagonismo definido. La imagen de la cámara cinematográfica también, incapaz de filmar el mundo interior de los personajes, enseñó al realismo literario la técnica del conductismo o behaviorismo. Así que de aquí en adelante, la narración se va a limitar a reflejar las conductas observables de los personajes y asignará al lector la misión de deducir a partir de ellas el pensamiento e intenciones de los protagonistas.

Estas medidas decididamente renovadoras venían acompañadas también de esas técnicas a las que ya nos hemos referido, que pretendían ser totalmente novedosas para ofrecer una alternativa frente a la realidad socio-histórica de España. Es precisamente dentro de este marco estético-social en que situamos a Alfonso Grosso, cuyas obras literarias son significativas en la novela española contemporánea.

Imbuido de todas estas ideas y sensiblemente afectado por la situación económico-social española, Grosso, con sus novelas, se hará el portavoz de su pueblo andaluz para denunciar el estado de las cosas en vista de que cambien radicalmente. Se trata en definitiva de instrumentalizar la literatura a favor del progreso, de la justicia y de la igualdad social. Más allá de este compromiso claramente manifiesto, Grosso, se ha planteado siempre la imperiosa necesidad de rehabilitar la dimensión individual y colectiva de la vida humana. Con razón pues recuerda Antonio Vilanova que:

No cabe olvidar que el tema fundamental y único de la literatura es el hombre y su verdadero objeto la representación de su vida individual y social dentro del mundo en que se mueve y del tiempo en que vive[...] Por su asunto y finalidad, la literatura es un arte esencialmente humano cuyo fin es representar la totalidad de la vida del hombre y de su ser en el mundo, es decir, todo lo que atañe a su imaginación y a su conciencia, a su razón y a sus sentidos, todo lo que integran su Yo íntimo y su circunstancia vital”⁵.

⁵ Antonio Vilanova: *Novela y sociedad en la España de posguerra*, Madrid, Lumen, 1995, p. 19.

Este es pues el breve panorama estético-social en el que inscribimos a un hombre y artista cuya vida y obra se resumen en una humana preocupación por el Hombre. Una vez despejado el marco estético-social, nos urge puntualizar ahora la metodología dentro de la cual, de aquí en adelante, realizaremos nuestra tarea.

METODOLOGÍA

Para evitar cualquier zozobra dentro de este mar turbio que constituyen las novelas de Grosso, creemos que es preciso deslindar un marco de periodización temporal que nos circunscriba en un planteamiento bien definido y nos sitúe en un ámbito unívoco susceptible de esclarecer el objetivo que nos hemos fijado con la presente tesis. Desde este punto de vista, nos limitaremos aproximadamente a unos 12 años de la novela grossiana o sea, partiremos de la publicación de *La zanja* y de *Un cielo difícilmente azul* (1961) para acabar con *Florido mayo* (1973) pasando por el período intermedio que vio la publicación de obras como *Testa de copo* (1963), *El capirote* (1966), *Inés just coming* (1968) *Guarnición de silla* (1970), teniendo en cuenta la lectura de sus obras posteriores aunque no sean analizadas en detalle.

En este marco temporal de 12 años aproximadamente, cabe distinguir las dos etapas unitarias de la novelística de Grosso: la primera, del Realismo Social que incluye *La zanja*, *Un cielo difícilmente azul*, *Testa de copo* y *El capirote*; y la segunda de mayor refinamiento estético con obras como *Inés just coming*, *Guarnición de silla* y *Florido mayo*. Así que teniendo en cuenta la importancia capital de estas dos etapas, hemos juzgado útil y hasta imprescindible dedicarlas un capítulo aparte con dos apartados donde analizaremos al detalle el conjunto de esas novelas que fundamentalmente constituyen el soporte básico de la tesis y luego estudiaremos de manera fragmentaria las demás obras del sevillano que incluyen también algunos cuentos.

Hay que recordar que vista bajo cualquier prisma, la obra literaria no dejará nunca de ser la expresión de un individuo creador y éste – no lo olvidemos nunca – es un ser social, es decir, un ser que no puede moverse más que dentro y por la sociedad. Desde esta óptica, la obra literaria se convierte en resultado y producto de fenómenos sociológicos que han contribuido a su elaboración.

Si partimos pues de la dimensión histórico-social del ser humano con toda su problematicidad, resultaría casi superfluo hablar de novela social puesto que la novela, como cualquier obra artística, nunca puede producirse y desarrollarse en el vacío. Crece y se mueve en terrenos humanos, y por tanto sociales. La obra literaria no puede caer así del cielo puesto que existen siempre en el espacio de su creación fenómenos particulares que condicionan su elaboración determinando al mismo tiempo su singularidad. Gil Casado ha tenido la perspicacia de despejar ciertas dudas puntualizando, al referirse a la novela social que:

La documentación de una serie de hechos, la presentación de su testimonio, no basta para dar carácter “social” a una novela; para ello es necesario que tenga un propósito de denuncia o crítica del estado de cosas indeseable que predomina en el ámbito nacional. Pero estos los propósitos denunciatorios y críticos sólo tienen validez si se encauzan al establecimiento de la justicia social⁶.

Recorrer la novela de Grosso nos ha permitido desentrañar la constatación siguiente: el gran carácter humanitario de sus ficciones, sobre todo en su primera etapa como novelista que viene a evidenciar la presencia en ellas de un alma fundamentalmente preocupada por el Hombre y su plena realización. La hipersensibilidad de Grosso frente a la injusticia y desigualdades sociales desemboca en él en una consanguinidad con los desprotegidos del mundo. Así que en vez de suscribirnos taxativamente a los propósitos de Sobejano según quien “Grosso ha escrito novelas testimoniales de los camioneros, de los pescadores del Sur y de los campesinos andaluces”⁷, pensamos que obras como *Un cielo difícilmente azul*, *Testa de copo* y *El capirote* están escritas por y para los desheredados de su tierra y del mundo entero. Al plantear en su novela un regionalismo bajo ningún concepto rígido y atrincherado, Grosso hará estallar los marcos espacio-temporales de

⁶ Pablo Gil Casado: *Op. Cit*, p. 13.

⁷ Gonzalo Sobejano: *La novela española de nuestro tiempo*; Madrid, Prensa Española, 1975, p. 417.

su visión para integrar en ella al conjunto de los que sufren bajo una férrea camisa de injusticia social.

Contrariamente pues a los novelistas anteriores a su generación que cultivaban un tipo de novela que aspiraba a una autonomía artística absoluta, arraigada desde luego en la esencia humana universal, Grosso parte del aquí y ahora con una suficiente conexión social como para ahondar en la problematicidad de la existencia individual y colectiva de la España de su tiempo. Frente a esta atención primordial a la realidad presente y concreta y frente a la dimensión sociológica y por tanto ideologizada de la novela grossiana y a sus aspectos costumbristas, hemos podido no obstante rastrear una concepción existencialista en tanto en cuanto que el conjunto de estos elementos ponen a prueba, desde cierta perspectiva, la condición humana. Por eso justamente, gran parte de los novelistas de aquel momento se han esforzado por descubrir esta existencia incierta, lo mismo que la soledad individual y la identidad personal dentro de un contexto colectivo.

Partiendo pues de todos estos ingredientes existencialistas repartidos y diseminados en la novelística de Grosso, intentaremos conectarla con la filosofía existencialista haciendo hincapié en su vertiente ideológica. Y como en el arte fondo y forma se alían de forma prácticamente inextricable, nos proponemos también examinar una vertiente estética de la novela grossiana que tiene mucho que ver con el cine en general, y de manera más específica con el neorrealismo italiano. Pero antes de hilvanar todo esto, conviene como ya lo hemos anunciado, abrir otro capítulo donde intentaremos analizar la obra grossiana. Luego, por el carácter controvertido del existencialismo, tomaremos la precaución, antes de pasar al meollo del tema, de analizar en otros dos capítulos distintos el existencialismo europeo en general y su recepción en el contexto español.

CAPÍTULO II

LA NARRATIVA DE ALFONSO GROSSO

Alfonso Grosso es autor de las novelas y relatos siguientes:

La zanja (1961)

Un cielo difícilmente azul (1961)

Germinal y otros relatos (1963)

Testa de copo (1963)

Días iluminados (1965)

El capirote (1966)

Por el río abajo (en colaboración con López Salinas, 1966)

Inés just coming (1968)

Guarnición de silla (1970)

El circo (en colaboración con Manuel Barrios, 1972)

Florido mayo (1973)

La buena muerte (1976)

Los invitados (1978)

Como ya lo hemos anunciado en la parte metodológica, en el presente capítulo, vamos a analizar las obras de Grosso en tres apartados bien diferenciados: en el primero, abordaremos el estudio de las obras que configuran al sevillano como novelista del Realismo Social; el segundo, lo dedicaremos a la segunda etapa del sevillano claramente marcada por una clara tendencia al refinamiento estético, y por fin el último que será integrado por aquellas obras suyas que de manera explícita no forman parte de nuestra metodología de trabajo y que incluyen como veremos más tarde unos cuantos cuentos.

2.1. La etapa del realismo social

En esta etapa situamos las siguientes novelas: *La zanja*, *Un cielo difícilmente azul*, *Testa de copo* y *El capirote*. Estas obras se circunscriben entre los años 1958-1965, período durante el cual los cultivadores del Realismo Social instrumentalizaron la literatura a favor de la causa social. Tras el diagnóstico de todo un conjunto de males como la injusticia, la pobreza, la desigualdad y el drama del latifundismo, los novelistas se van a valer de sus plumas como medio de concienciación en vista de cambiar radicalmente este estado de cosas. Para ello, van a utilizar determinados recursos técnicos y estilísticos con el fin único de testimoniar. En su encuentro con Antonio Núñez, Grosso dejará claro su principio artístico al aseverar que:

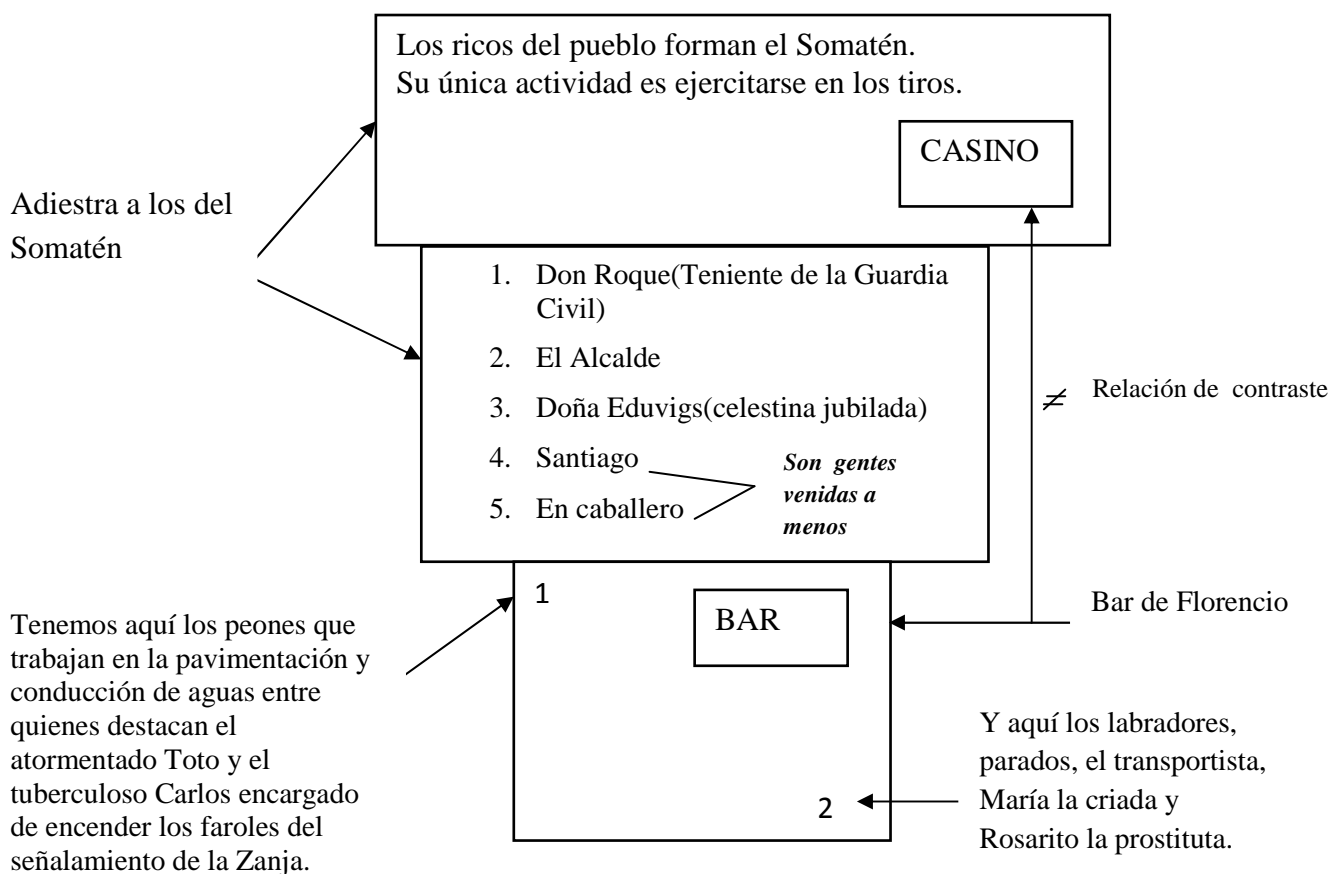
Entiende el arte como conocimiento, como compromiso, como liberación, como palanca de modificación o, mejor aún, transformación de una sociedad que no le gustaba; y no como simple actitud esteticista, por otro lado muy discutible, y una forma como cualquier otra, de ganar dinero⁸.

2.1.1. *La zanja* (1961)

De todas las novelas de Grosso de su primera etapa, *La zanja* es sin lugar a dudas la más representativa. Varios son en efecto los críticos, analistas y comentaristas que se han ocupado de la novela y de los cuales podemos citar a Gonzalo Sobejano, Santos Sanz Villanueva y sobre todo a Pablo Gil Casado, quien le ha dedicado un extenso y acertadísimo análisis. En esta novela, del amanecer al anochecer, Grosso proyecta su mirada inquietante en Valdehigueras, un pueblo andaluz esencialmente evocado a través de los “excluidos”, es decir, los desheredados de la fortuna. A través pues de una

⁸ Antonio Núñez: “*Encuentro con Alfonso Grosso*”, Ínsula, núm. 232, marzo de 1966, p. 4.

serie de relaciones muy complejas (yuxtaposiciones, interdependencias, simultaneísmos, comparaciones...), Grosso desemboca en una teatralización o en una representación de la vida diaria de este pueblo para dejarnos muestras inequívocas de cómo la injusticia y la explotación inhumana de estos obreros campesinos se erigen y legalizan como normas. A través de una constante y escueta técnica narrativa, el novelista hace especial hincapié en las fuerzas visibles y secretas que atormentan la vida de estos desprotegidos. Esta perspectiva convierte a la obra en una singular representación de una humanidad desolada y desoladora a través de una serie de cuadros cuyo carácter patético y trágico de ninguna manera deja insensible la conciencia del lector. Esta sociedad queda patentemente estructurada y jerarquizada de forma piramidal en la que los segmentos de arriba (los más fuertes, por ser más ricos) aplastan despiadadamente a los de abajo (más pobres y débiles) de los que se nutren y a los de abajo (más débiles y pobres) de los que se nutren y de los que quedan apoyados. Reestructurando pues la novela, podemos desembocar en el siguiente esquema:



Ésta es pues la intención de Grosso. A imagen de una cámara cinematográfica, se limita a ver y describir. Nada de comentarios ni explicaciones explícitas. Tal como la presentamos esquematizada, la novela tiene un protagonismo múltiple. Mediante el uso constante de secuencias dialogadas, los personajes se descubren, se muestran y se caracterizan, y con lo cual, el papel prepotente del narrador, como en épocas anteriores, queda nítidamente reducido al segundo plano. Pero para no anticiparnos en todo eso, analicemos los recursos técnicos y estilísticos de que se vale Grosso para representar una sociedad desgarrada por sus contradicciones internas.

Los recursos narrativos de *La zanja*

En una primera aproximación, podemos decir que los recursos técnicos empleados por Grosso en esta novela son a la vez variados y complejos. Un buen ejemplo de ello lo constituye la linealidad del relato que está constantemente rota bien por los incisos: tan pronto como empieza a contar algo, casi nunca acaba siguiendo la linealidad de su inicio ya que se rompe insertando uno, dos o varios acontecimientos en el medio para retomar más tarde lo iniciado anteriormente; o bien por una visión retrospectiva de los personajes que interrumpen así lo narrado para volver a situaciones en sus pasados inmediatos o lejanos.

El tiempo es muy reducido: la narración dura nada más que un día (del amanecer al anochecer), un día de verano y más precisamente en un mes de julio. Pero este tiempo del discurso está asociado con un tiempo de la historia de los personajes que bien podría situarse en un pasado reciente o remoto. Para ello, el novelista elige un espacio bastante determinado: la narración transcurre en un pueblo andaluz (Valdehigueras), con una técnica objetivista bastante clara. A nivel secuencial, se nota la influencia del cine neorrealista italiano cuyo componente esencial es la brevedad y la concisión. No obstante, se nota aun interrumpido, el fluir constante del pensamiento de los protagonistas. Durante esta época, el autor quiere y se autoimpone un punto de vista objetivo. Es la misma idea la que mueve a todos los escritores que

han cultivado la novela testimonial cuya intención primordial es presentar hechos y que los hechos de por sí intranquilicen y denuncien.

Los recursos estilísticos de *La zanja*

En *La zanja*, Alfonso Grosso se nos presenta como un escritor dotado de un asombroso potencial expresivo; a partir del poder de sugestión de las palabras, todo es posible. Al combinar con exquisita destreza las secuencias narrativas, descriptivas, argumentativas, dialogadas y explicativas, Grosso, se erige con dicha obra, en un auténtico mago de la palabra. El sevillano se concienza de que el lenguaje es el único instrumento de que dispone y que manejará de aquí en adelante con extraordinaria capacidad demiúrgica. Con razón pues asevera François Mauriac que la “la humildad no es la virtud dominante de los novelistas. No temen pretender al título de Creadores y como tales emular a Dios”⁹.

Grosso supo aprovechar con acierto los progresos del mundo literario de su tiempo: narra tanto como pinta y poetiza. Incluso ciertos pasajes de la novela toman un giro ensayístico. Recurre constantemente a imágenes, metáforas, anáforas, polisíndetos, enumeraciones y sobre todo instaura un lenguaje que se amolda perfectamente al medio social con un afán claramente popularizante. Es lo que justifica fundamentalmente la variedad y la riqueza de los modismos, expresiones coloquiales y refranes muy frecuentes en la novela. Nos ahorramos una ejemplificación al respecto, remitiendo para ello al análisis de Pablo Gil Casado o de Santos Sanz Villanueva que le han dedicado al tema un estudio muy llamativo.

Pero, a pesar de los elogios que la obra ha recibido, Santos Sanz Villanueva ha podido detectar en ella una cierta “adjetivación superflua”: (“domingos iguales, aburridos, idénticos”), “repeticiones innecesarias”: (“es tanta la luz que reverbera sobre los cristales de las cabinas, sobre las surcas

⁹ François Mauriac: *El novelista y sus personajes*, París, R-A Correa, 1933, p. 95.

de los guardabarros de paja de los hombres, sobre el hierro plateado de las palas”).

Si bien es cierto que la obra literaria de Grosso, como cualquier obra artística, conlleva imperfecciones o descuidos, quitarle mérito al sevillano sería francamente insensato por ser justamente el creador de una gran obra que no sólo encajó a la perfección con su propio tiempo vital, retomando la expresión machadiana, sino también que trasciende tanto el pasado como el presente para irradiar el porvenir del hombre. Desde este punto de vista, podemos afirmar que el compromiso de Grosso es para el futuro ya que mientras hay injusticia social o explotación del hombre por el hombre, el arte seguirá poniéndose al servicio de los que sufren. Así que observado bajo cualquier prisma, el sevillano ha sido el creador de una ficción más conmovedora que la vida misma cuya verdad, puntualicémoslo, no ha de medirse confrontándola con la realidad objetiva. Jorge Urrutia subraya al respecto que:

La verdad o la mentira de una ficción está fundamentalmente determinada por su poder de persuasión interno, por la capacidad que tiene de convencer al lector de aquello que nos está contando aun cuando esté, según la experiencia del lector, en contradicción flagrante con la realidad¹⁰.

Al escribir Grosso obras como *La zanja*, su intención no era evidentemente que cambiase inmediatamente la realidad, sino activar un proceso de concienciación paulatino que desembocaría en el cambio de este estado de cosas. Esto nos lleva a entender la complejidad de la situación del escritor en una sociedad alienada. Al mismo tiempo que la alienación es fuente de rebeldía en el novelista que manifiestamente se hace el portavoz de los que sufren, en ocasiones también, el mismo escritor puede ser preso de su buena intención moral y sufrir amargas incomprensiones que pueden acabar minándole las fuerzas. Por ello recalca Alfonso Sastre con certeza inconfundible que:

¹⁰ Jorge Urrutia: *Literatura y comunicación*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 34.

El arte, por el simple hecho de revelar la estructura de la realidad, cumple, en un sentido muy amplio, metajurídico de la palabra justicia, una función justiciera. Esto nos hace sentirnos útiles a la comunidad en que vivimos, aunque ésta, en ocasión, nos rechace¹¹.

2.1.2. *Un cielo difícilmente azul* (1961)

Un cielo difícilmente azul es el resultado de la experiencia viajera y aventurera que le llevó Grosso a recorrer no sólo su propia tierra, sino también a peregrinar por una parcela de la España olvidada: las Hurdes, que recorrió solo y del que volvió con una total toma de conciencia, lo que él mismo llegó a denominar “el baño para iniciados”. A partir de este momento, el novelista sintió la imperiosa necesidad de ofrecer un reportaje económico-social que pusiera en evidencia la amplitud del atraso con sus atributos subsiguientes: injusticias, primitivismo, fariseísmo...Por eso justamente nos ha parecido insuficiente la opinión de Gonzalo Sobejano calificando la obra de “novela de testimonio sobre los camioneros”¹².

Más allá de la persona de los camioneros, Ángel y Remi, la novela alcanza una dimensión mucho más amplia al representar casi todas las estructuras que articulan un mundo primitivo. Esta segunda novela de Grosso recoge con palmario sentido narrativo la vida de un pequeño pueblo cuya atención de casi todos sus habitantes se debate en torno al malparto de una muchacha, María, novia de un antiguo jornalero convertido en cacique, Don Pedro el Gordo, quien la dejó embarazada y a la que su hermano Roque obligó a abortar. Este suceso que ocasiona la muerte de la joven constituye un pretexto de que se vale Grosso para adentrarse en las entrañas de un pueblo cuya supervivencia depende única y exclusivamente de la tierra.

¹¹ Alfonso Sastre: *Anatomía del realismo*, Guipúzcoa, Huru, 1998, p. 39.

¹² Gonzalo Sobejano: *Op. Cit*, p. 417.

Como ya observamos, muchas clases sociales quedan representadas en la novela: gente humilde en la persona de Belisario y su hija Martina que se ocupan de la fonda, los jornaleros al servicio del cacique Pedro el Gordo, el tabernero Marcos, el leñador Simón y su mujer Dolores embarazada, Feliciano el peón forestal, los colmeneros etc. Bajo esta trama de por sí muy sombría, asistimos en *Un cielo difícilmente azul* como en *La zanja* a una estratificación de la sociedad configurada de la manera siguiente: los acomodados representados por el cacique; viene después un grupo intermedio compuesto por el alcalde, el cura, el médico y el último estrato donde se debaten los peones.

Así es como Grosso realiza la representación de un mundo en el que se leen todos los signos característicos de un ambiente dominado por un primitivismo asfixiante y carcelario: hambre, pobreza, hipocresía, egoísmo, fariseísmo...El proceso de sus frenéticos viajes le han proporcionado la oportunidad de acceder a este cúmulo de verdades entrañablemente vividas, como en el caso de las Hurdes. Desde esta perspectiva, Marra-López confiesa que los libros de viaje son realmente insustituibles al afirmar al respecto que:

Constituyen antes que nada una continua búsqueda, un perenne interrogar y descubrir la realidad de la tierra que es siempre importante, necesario al español, que suele alimentarse de sus propios jugos y los conoce insuficientemente. De ahí, la empeñada tozudez de cada generación en hallar su verdadera entraña, su ser íntimo-con todas sus virtudes y defectos- para conocerse mejor y remediarse, perfeccionarse, con ese anhelo de urgente salvación con que cada oleada de españoles llega a su plenitud vital¹³.

¹³ José R. Marra López: "*Libros de viajes*", Ínsula, núm. 220, marzo 1965, p. 7.

Los recursos narrativos en *Un cielo difícilmente azul*

Como en *La zanja*, Grosso utiliza en *Un cielo difícilmente azul* el protagonismo múltiple con diálogos recurrentes que responden más a su anhelo de objetivismo y a su voluntad de testimoniar. El tiempo de duración de la novela es de tres días, desde un miércoles por la tarde hasta el siguiente sábado por la tarde, que constituyen el soporte de la narración dividida en cuatro principales capítulos. A nivel del espacio, a diferencia de *La zanja*, la acción de la novela transcurre en Extremadura y Salamanca. En cuanto a la organización, se notan en la novela la profusión en los detalles y una narración generalmente breve, lo que nos hace intuir que el autor no se había alejado del todo de la influencia que supuso en él la técnica cinematográfica neorrealista. Por lo demás están presentes en la obra las distintas secuencias: narrativa, dialogada, descriptiva, explicativa y argumentativa con un claro predominio de las dos primeras que se amoldan mejor a la tendencia objetivista del relato. Al igual que *La zanja*, *Un cielo difícilmente azul* ofrece al lector una perspectiva cerrada aunque cabe relativizarlo todo porque todo depende en definitiva del ángulo desde donde se mira todo aquello que Grosso nos viene contando en su novela. Su voluntad inquebrantable de testimoniar y la utilización de la técnica objetivista desembocan en una representación de una realidad amarga cuyo telón de fondo es la omnipresencia de la desigualdad y la injusticia social.

Los recursos estilísticos en *Un cielo difícilmente azul*

En el libro, llama la atención la utilización de dos tipos de expresión, diametralmente opuestos: la expresión, algo rocambolesca y reiterativa de la primera parte se opone a la brevedad expresiva de la segunda. Así que se vislumbra, desde el punto de vista de la complejidad expresiva la prefiguración de un cambio en lo estrictamente formal y que de hecho encontraremos en las posteriores novelas del sevillano. La siguiente frase constituye una buena muestra de ello:

Y ya Remi no parece darle importancia al asunto y se vuelve mientras Ángel mira al mozo y escupe y da una chupada al cigarro y se rasca la espalda por debajo de la cazadora de enero, mientras intenta forzar la entrada; Remi se vuelve al darse cuenta de la actitud de Ángel, y le toma del brazo y le dice que no merece la pena una gresca sin ton ni son, y que después de todo lo mismo da tomar una copa de cazalla que no tomarla, siendo como será verdad que los que están dentro son personas de importancia que tienen bien guardadas las espaldas, y, como se rompe siempre la cuerda por lo más delgado, tira de Ángel que hubiera sido capaz de dar una puñada al garzón del mandil p. 16.

Como vemos pues, frases así salen literalmente de lo habitual al presentar desde un punto de vista sintáctico dificultades para un cabal discernimiento. La frase conlleva un poco de todo: polisíndetos extensos debido a la larga y fuerte acumulación de la conjunción copulativa “y”, fórmulas repetitivas que tienden a crear anáforas poco frecuentes, acumulaciones de sustantivos, adjetivos, verbos tanto en la forma personal como impersonal, modismos, refranes e hipérbatos. Todo confiere al relato una densidad y complejidad difícilmente deshilvanables. No obstante, por mucho que se le pueda criticar, Grosso se nos presenta antes que nada como artista que ha sabido tener en cuenta la inmarcesible herencia cultural que le ha brindado su Andalucía natal. Si conjugamos pues las predisposiciones naturales del escritor con el elemento estático que representa su propia geografía y el dinamismo activo de la historia, nos percatamos en filigranas de un cierto producto cartesiano del barroco de que señala magistralmente Juan de Dios Ruiz-Copete:

La condición creadora de un pueblo se instala primeramente y en una gran medida en su expresión: una expresión, en este caso, entre popular y barroco, o barrocamente popular, que en esta aleación radica su esencialidad. Del pueblo en cuyo hondón más íntimo late un evidente sentido filosófico de la vida, una metafísica en su acepción más profunda, extrae el escritor su pasión por el lenguaje. Por eso la creación literaria tuvo en esta tierra, siempre un origen en el pueblo y un destino en el pueblo¹⁴.

¹⁴ Juan de Dios Ruiz-Copete: *Introducción y proceso a la nueva narrativa andaluza*; Sevilla, Publicaciones de la Diputación, 1976, p. 17.

Si bien es verdad que la novela como cualquier otra forma de arte se edifica a la vez sobre y contra todo aquello que le precede, Grosso ha sabido establecer un ajusta dicotomía entre lo social y lo popular, no separándolo categóricamente, sino asociándolo y conjugándolo de manera llamativa para desembocar en la creación de una gran obra artística a la medida del hombre. Desde esta acotación, haremos nuestra la certera afirmación de Roland Bourneuf y Réal Ouellet cuando observan que: “la novela aparece como instrumento de una multiplicación de su autor mediante el cual crece interiormente, crea sus personajes con las infinitas direcciones de su posible vida”¹⁵.

2.1.3. *Testa de copo* (1963)

Dentro de las previsiones de Alfonso Grosso, *Testa de copo* junto con *Un cielo difícilmente azul* deberían formar una trilogía con *De romería*, obra que hasta hoy no se ha publicado. En este tono de denuncia y testimonio característicos de esta primera etapa, se sitúa también *Testa de copo*, novela en la que el sevillano arremete contra las estructuras socio-políticas de su país. Pero, a diferencia de *La zanja* y de *Un cielo difícilmente azul*, en esta obra, el escritor abandona sistemáticamente el protagonismo múltiple para optar por el individual, hilvanando de esta forma un tipo de relato algo enmarañado y afianzando un barroquismo incipiente que venía esbozando en *Un cielo difícilmente azul*. De esta forma, Grosso jalonaría definitivamente las bases de sus producciones posteriores.

Así que *Testa de copo* ha de considerarse lógicamente como novela-puente en la constante búsqueda de nuevas formas artísticas de Grosso. No cabe ninguna duda de que a partir de 1950 el panorama socio-político español sufrió cambios sustanciales respecto a la década anterior. En los años cincuenta tuvo lugar la integración de España en la ONU; las relaciones

¹⁵ Roland Bourneuf y Réal Ouellet: *El universo de la novela*, Prensas Universitarias de Francia, 1975, pp. 211-212.

diplomáticas empezaron a restablecerse y las barreras censoras no eran del todo impermeables aun cuando seguían siendo bastante fuertes.

El contacto con el mundo exterior era más que factible por lo que gran parte de los novelistas de la Generación del Medio Siglo llegaron no sólo a asimilar sino también a impregnar sus producciones artísticas de determinadas corrientes extranjeras como el neorrealismo cinematográfico italiano, la novela americana de la “Generación perdida” especialmente de Dos Passos y en menor medida el “nouveau roman” francés. Si a todo eso le añadimos la complejidad histórica y cultural de una región como Andalucía, pronto vislumbramos la herencia valiosísima de que dispuso Alfonso Grosso y que supo explotar con una destreza artística realmente envidiable. Por ello lo puso todo a favor de su pueblo desprovisto de “boca”, presagiando también que aquellos momentos de crítica y denuncia representaban sólo una fase puntual del itinerario intelectual español. Tal es el punto de vista de Antonio Vilanova que advierte que:

Inspirada en una clara actitud protestataria e inconformista, que tiene como principal objetivo el alegato y la denuncia, este nuevo tipo de novela que va a quedar muy pronto desfasada, tiende a plantear en toda su crudeza los problemas que se desprenden, en las zonas más pobres de la España árida y del campo andaluz, de unas estructuras económicas y sociales completamente arcaicas y de unas condiciones de vida miserables e injustas¹⁶.

Frente a esta solemne invitación de articular la creación estética con la Historia de una sociedad determinada, Andrés Amorós recalca:

La obra literaria ya concluida se convierte en un producto social e influye a su vez, sobre la sociedad de la cual ha surgido, suscitando reacciones en cadena, adhesiones y repulsas, contradicciones y prolongaciones que muchas veces se expresan por escrito, dando lugar a nuevas obras literarias, críticas o de creación¹⁷.

¹⁶ Antonio Vilanova: *Op Cit*, p. 297.

¹⁷ Andrés Amorós: *Introducción a la literatura*, Madrid, Castalia, 1987, p. 92.

Volviendo pues a la obra, *Testa de copo* retoma la historia de los pescadores del Estrecho. Tras una acusación de delito homicida, Marcelo Gallo Rojas, el verdadero protagonista de la novela, será encarcelado durante cinco años. Saldrá de la prisión gracias a una carta de otra persona, Damián, que confiesa haber asesinado a Julián Pérez, padre de la amante de Marcelo. A partir de allí, Marcelo empieza a reconstruir su historia en la que el pasado tendrá más relieve que el presente y el futuro. La obra se estructura en dos grandes capítulos con otro más breve que desemboca en la muerte de Marcelo. El proceso de lectura de esta obra es realmente difícil y dificultoso por la omnipresencia de un estilo rebuscado y enmarañado, como tendremos ocasión de ver a continuación.

Los recursos narrativos en *Testa de copo*

Si en las dos novelas anteriores el narrador se limita a presentar los hechos que ve, los que van sucediendo durante un día y nada más que ellos, incluyendo breves incursiones en el campo de los recuerdos de algunos protagonistas, no ocurre igual en *Testa de copo* puesto que es una obra fundamentalmente narrada desde la conciencia del protagonista central. Así que lo más determinante en la novela es el recuerdo de hechos vividos anteriormente. En la novela, hay realmente dos tiempos: un tiempo presente de dos días – el de la llegada de Marcelo y el de su embarcación en que muere en el copo – y otro tiempo mucho más duradero y situado en el pasado del protagonista que podría situarse en un pasado posiblemente muy lejano. El espacio de la obra se sitúa claramente en Andalucía. A nivel de la organización y a diferencia de sus novelas anteriores, en *Testa de copo* las secuencias dialogadas quedan sustancialmente reducidas en beneficio de los monólogos que intentan escrutar el interior del ser humano resaltando escuetamente cómo lo real aparece a la conciencia.

No obstante, se rastrean en la obra otras secuencias como la narrativa, descriptiva, argumentativa y en menor medida la explicativa. Como novela-

puede, *Testa de copo* experimenta un cambio hacia la novela de perspectiva abierta que exigirá con toda seguridad la colaboración del lector hilvanando detalles e interpretando hechos. Con lo cual se rompe la cronología, el espacio se dará a través de pistas que el lector ha de descifrar, lo mismo que los datos referentes al pasado del personaje. A partir de esta novela, Grosso empieza su andadura hacia otro tipo de novela que cambiará sustancialmente sobre todo en lo formal, iniciando así una fase en la que se asistirá para retomar la fórmula orteguiana a una deshumanización progresiva de su arte en tanto en cuanto que presentará de aquí en adelante constantes dificultades para su cabal discernimiento. A pesar de la intención testimonial que subyace en la obra, se nota el progresivo distanciamiento del escritor de la técnica objetivista que se limita a presentar hechos al utilizar una serie de soliloquios y monólogos que no reflejarían objetivamente la realidad expuesta sino cómo se le presenta a la conciencia del protagonista.

Los recursos estilísticos en *Testa de copo*

Para evitarnos ciertas repeticiones inútiles y fatigosas, fijémonos en el siguiente párrafo:

Por ello, los cinco años de su encierro habían quedado divididos en dos etapas distintas perfectamente diferenciadas: la de los dos primeros en el ferial, cara a la mar, percibiendo su olor, escuchando el Levante, sabiendo de sus borrascas y de sus calmas, menos prisionero por tenerla enfrente y condicionar sus horas al flujo y reflujo íntimo y familiar de las mareas, y la de los tres largos años del interior durante su permanencia en el pabellón de Judiciales del manicomio, tras la experiencia clínica llevada a cabo-después de su quinto ataque de rebeldía- que lo encasillara como esquizofrénico a pesar del dudoso resultado del test de Rorschach a que fuera sometido, ante el diagnóstico de aquel médico llegado al penal que aplicaba invariablemente-con o sin motivos antropológicos-la teoría de Lombroso de todos aquellos que, como él, eran culpables o temidos como tales de un asesinato al que precedía mutilación, o simplemente hubieran encabezado los titulares periodísticos de crimen pasional, como en su caso, tras la coincidencia de que Julián Pérez Ordóñez, capataz del Consorcio, aparecido una mañana en la playa con el corazón atravesado por un checle fuera padre de Oliva-o, a lo mejor,

sin serlo, figurara jurídicamente como tal-que se le entregara todas las noches que permanecía en tierra, en el pinar, y con la que, cuando hubiera llegado a tener el primer hijo, nunca antes, como es propia y natural costumbre entre los hombres de la almadraba y del trasmallo, del cerco y la jareta y del maldito arrastre, se hubiera unido para siempre, y de que el checle que cruzara su pecho y asomara por el vértice de sus costillas, tuviera grabado en las agarraderas del cuero, marcado a fuego con un buril calentado al rojo-precisamente en una de las figuras de aquella droga holandesa en cuya borda permanecía ahora sentado contemplando la mar, como si no existiera el tiempo y el sol no comenzara ya, después de haber vencido el resto de bruma y trepado hasta la perpendicular del faro - las iniciales de su nombre y de sus dos apellidos: M.G.R. Marcelo Gallo Rojas, de treinta y cinco años, sin alias conocido según se especificaba en o el primer folio del sumario recién sobreseído, de profesión peón de temporada en el Consorcio, de estado soltero, hijo de Marcelo Gallo Grosso y de Marta Rojas Belmonte, Libreta de inscripción Marítima en regla, expedida por la ayudantía de Marina, firmada y rubricada por el comandante de Trozo y otras certificaciones de capitanes y patronos en el “Embarca y Desembarca”, desvaída fotografía con el brillo robado por el salitre y señas personales de cuerpo achaparrado, ojos castaños, cejas negras, pelo negro, frente, despejada, nariz, aguileña, boca, ancha, color, moreno barba poblada y particulares ninguna, y servicio militar cumplido en el Cuartel de Instrucción de la Marinería de la Isla de San Fernando, Departamento Marítimo de Cádiz pp. 25, 26 y 27.

Este texto cuya mera lectura resulta extenuante, con sus numerosos incisos que plantean al lector visibles complicaciones, sólo puede explicarse a partir de una concepción barroca del arte: asíndetos, polisíndetos, enumeraciones infinitas, repeticiones, acumulaciones insistentes de sustantivos, adjetivos, metáforas, hipérbatos y paralelismos parecen tener el único fin de ocultar el hilo del relato.

Pero, paralelamente se le ha de reconocer Grosso el dominio de un léxico sutilmente manejado con su fluidez expresiva. Este cambio en lo formal era de hecho previsible ya que a partir de 1965 la novela realista objetivista iba a entrar en una fase irreversible de anquilosamiento. Pero antes de dar el paso definitivo hacia este cambio sustancialmente formal, Grosso, con *El capirote*, volverá a la problemática social insistiendo en cómo ciertas injusticias pueden

llegar a hipotecar definitivamente la vida del ser humano. José Manuel Caballero Bonald no tuvo ningún reparo en confirmarlo aseverando en el prólogo del libro que “en *El capirote* se plantea antes que nada, una especie de sanguinario contraste dialéctico entre la peripecia humana de un desposeído y el inhumano mecanismo que acaba destruyéndolo” p. 15.

2.1.4. *El capirote* (1966)

La novela narra la historia de una falacia social, personalizada en la figura de un obrero agrícola, Juan Rodríguez López. Técnicamente la novela se ajusta a un esquema bastante simple: el de la despiadada experiencia vivida por este jornalero. Apenas hay bifurcaciones argumentales. El hilo de la acción se va desenvolviendo a un ritmo moroso, a veces reiterativo pero siempre tenso y se articula en tres planos consecutivos que corresponden con las dramáticas andaduras del personaje central: la marisma del Guadalquivir durante la campaña de arroz. Allí, es acusado de haber sustraído la cadena de oro de una mujer casada, Carmen García Rosales, pupila de la misma fonda donde pernoctan los braceros. Este es básicamente el pretexto de que se vale Grosso para insistir una vez más en la injusticia. En la última parte de la novela, en el capítulo “Viernes Santo”, tras la puesta en libertad del jornalero por haber cumplido su condena, y su incorporación a una cuadrilla de costaleros de “pasos” en la Semana Santa, Juan Rodríguez muere aplastado.

Los recursos narrativos en *El capirote*

El capirote es una novela testimonial no exenta de humor e ironía y los dos primeros capítulos constituyen una buena muestra de ello. En esta obra, el tiempo tiende a dilatarse más en comparación con las novelas anteriores. Su duración es de siete meses y cinco días. Al igual que en otras obras del sevillano, el espacio representado es su Andalucía natal. Se nota aquí que el autor abandona gradualmente la técnica objetivista. Por lo demás todas las secuencias narrativas integran el relato. El objetivo del novelista en esta obra

no es otra que la de presentar hechos intranquilizadores rayanos en el denuncia. Sin embargo, se nota también una cierta simpatía hacia su personaje central, lo cual bascula el relato hacia la necesidad y la perentoriedad de proteger a los pobres y desposeídos. A través pues de esa subjetividad latente, el narrador se inclina del lado de los oprimidos. La novela presenta una perspectiva cerrada aunque le ofrece al lector diversas posibilidades de interpretación.

Los recursos estilísticos de *El capirote*

Con la excepción de *Testa de copo* que anunciaba un cambio básicamente formal en la novelística de la primera etapa de Grosso, las demás obras no se distancian mucho estilísticamente: los destellos barrocos son una constante y desde el punto de vista descriptivo, se le nota una cierta aproximación a la corriente de la “nueva novela”. Mediante pues un reiterativo proceso de concienciación, Grosso no escatimó ningún esfuerzo en esta primera etapa de su novelística para activar o despertar a la gente de su modorra existencial. Desde esta perspectiva, nos encontramos con un escritor que supo vibrar con las circunstancias de su vida. Humanamente afectado por el estado de atraso, de injusticia y de insolidaridad de su pueblo, Grosso opta por una literatura inconformista o sea, por la literatura como compromiso. José Corrales Egea no dudó de ello a la hora de catalogar no sólo Grosso sino también a los demás miembros de su Generación, con los que compartía esa misma tendencia de rebeldía frente a lo que ofrecía la vida, afirmando que:

Se trata de una novela inserta en el tiempo actual en cuanto forma parte todavía de nuestra actualidad histórica. Una novela abierta a la vida diaria, sensible acontecer exterior, del que no quiere alejar ni distraer al lector, sino todo lo contrario: sumergirle dentro de los acontecimientos. Por ello mismo es una novela antievasionista, que

rehúsa convertirse en instrumento de huida o abstracción del mundo. En consecuencia, resulta una novela, una literatura preocupada¹⁸.

Pero como dijimos anteriormente, estas circunstancias coincidieron con un momento del itinerario intelectual español que se tenía que superar lógicamente. Por eso, a partir de *El capirote*, Grosso se lanzará a la exploración de otras formas de expresión artísticas.

¹⁸ José Corrales Egea: *La novela española actual*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1971, p. 59.

2.2. Evolución en la narrativa de Alfonso Grosso: la reelaboración estética

La nueva etapa en su narrativa la formarían *Inés just coming* (1968), *Guarnición de silla* (1970) y *Florido mayo* (1973). Cabe recordar no obstante que dichas obras no supusieron una ruptura total y categórica con las del período anterior, sino que en ellas se nota una mayor intensificación y ampliación de recursos y procedimientos utilizados anteriormente. En lo formal, estas obras constituyen una continuación y prolongación de *Testa de copo* y en lo temático, hay ciertas coincidencias entre *Guarnición de silla* y *Un cielo difícilmente azul*, la saga familiar de *Florido mayo* ha sido planteada ya en *Testa de copo* y el carácter simbólico de *Inés just coming* ya quedaba bien presente en *La zanja*. Por ello, estamos de acuerdo con Sanz Villanueva en que:

Lo característico de estas últimas novelas es la entusiasta dedicación del escritor sevillano a rupturas espacio-temporales, al ocultamiento de la trama argumental y a la barroquización del estilo. Hay que recordar sin embargo que su primera etapa contaba ya con algunas inclinaciones personales hacia la complicación formal, por lo que la segunda no supone una ruptura tan neta como en el caso de otros escritores sociales como los dos Goytisolo, López Pacheco, Ferres...¹⁹

2.2.1. *Inés just coming* (1968)

La actitud de denuncia social muy manifiesta en sus obras anteriores y su compromiso convierten Grosso en un portavoz de su sociedad en determinadas circunstancias históricas. Su responsabilidad se amplía aún más en *Inés just coming* al dirigirse hacia toda una comunidad hermana con la que comparte lazos indestructibles, nos referimos al conjunto de los países hispanoamericanos, y de manera más específica a Cuba.

¹⁹ Santos Sanz Villanueva: *Historia de la novela social española*, Madrid, Alhambra, 1968, pp. 681-682.

Su espíritu aventurero y su actitud solidaria le habían llevado a visitar Cuba y a desentrañar los móviles del derrocamiento del régimen de Batista. El proceso de la revolución en Cuba le sirve de pretexto para lanzar a través de esta obra un mensaje unívoco, sin paliativos ni tergiversaciones: adaptarse a la nueva realidad o perecer. Su mensaje va especialmente dirigido a la clase aristocrática, cuyos principios y fundamentos vitales ya no tendrán validez alguna con los sustanciales cambios sociales que acarrea una revolución. Por eso, se vale Grosso de la truculenta imagen temporal “ciclón” para caracterizar su obra.

A través, pues, de este terrible ciclón que azota y cambia inexorablemente la isla cubana, tres voces narrativas focalizarán el relato: Dionisio, Helena y Melania que representan de alguna manera distintas perspectivas del fenómeno revolucionario mediante las cuales se describe la situación socio-política de la isla desde un tiempo inmediato anterior a la llegada de la revolución.

Sin embargo, cabe dejar constancia de que en la novela el argumento es mínimo: Dionisio, ingeniero electrónica se va voluntariamente a Cuba para realizar una misión. Se sorprende dolorosamente al encontrar allí a su mujer Ofelia cometiendo adulterio. A partir de ahí, Dionisio se relaciona con una mujer de la antigua clase aristocrática, Helena, y con otra mujer de la clase más popular, Melania. Dionisio muere en un bombardeo pero ni Helena que prepara ilusionada un viaje a París, ni Melania, que espera el regreso de Dionisio del que va a tener un hijo, se enteran de esta inútil y fría muerte. Así que, no sería temerario afirmar que el verdadero argumento de la obra es ver pensar a los personajes, es decir, el desarrollo de su vida interior y de allí, la omnipresencia de los monólogos interiores.

La organización narrativa en *Inés just coming*

La novela ejemplifica el cambio formal que veníamos detectando en las obras anteriores de Grosso. Presenciamos así una narración claramente

perspectivista, con un enfoque subjetivo en el que se dan la primera, segunda y tercera personas. Es sumamente difícil precisar el tiempo en que ocurren los hechos puesto que la cronología está constantemente rota a través de una narración en presente en la que se puperponen pasado y futuro. En cuanto al tiempo de la acción narrada, tampoco es fácil determinarlo debido al artificioso laberinto utilizado por Grosso. Sin embargo, algunos indicios de la novela son reveladores y podrían incluso sugerirnos alguna pista. Helena encuentra unas cartas que tienen fecha:

Seis de junio del 58. Amor mío, ¡ocho años! ¡Cuántos acontecimientos encerrados en esos ocho años! (...) y corren los primeros días de la primera quincena de octubre pp. 137; 273.

Estos son, pues unos datos que nos permiten situar la acción en torno a 1965-1966. Se localiza en la novela un espacio real, concreto y conocido por el autor: se trata de Cuba. El texto utiliza las formas narrada, descriptiva, explicativa, argumentativa y dialogada. No obstante, cabe señalar la utilización recurrente del monólogo interior que constituye sin lugar a dudas una de las grandes innovaciones de la narrativa contemporánea. Es un recurso idóneo para indagar en la psicología de los personajes, y en opinión de Antonio Garrido Domínguez:

La aparición de esta técnica podría verse como un reflejo de las preocupaciones de la psicología y epistemología del momento: el descubrimiento de los móviles ocultos del comportamiento humano y, en general, la exploración de las zonas más profundas de la conciencia²⁰.

A través de la subjetividad de los personajes, se podría ver el personal punto de vista de Grosso sobre situaciones, ambientes, hechos y personas. El novelista impone al lector una necesidad absoluta de concentración para poder desenmarañar el tejido a la vez complejo y farragoso del texto. Hay en él

²⁰ Antonio Garrido Domínguez: *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1966, p. 284.

constantes y sutiles procesos de ocultamiento con un lenguaje bastante elaborado, de textura barroca y una perspectiva abierta en la obra.

Los recursos estilísticos en *Inés just coming*

Ya de entrada, Grosso deja claros los principios de su novela. Se juxtaponen en las dos primeras páginas de la novela tres largas frases de veinte líneas cada una sin punto y coma, con 15 incisos, un vocabulario reiterativo, largas enumeraciones como es habitual en él, asíndetos, sustantivos entre dos calificativos “épicas hazañas coloniales”, “irisados reflejados purpúreos”, “fulgidos discos diamantinos”... con múltiples palabras esdrújulas cuyo proceso de lectura resulta exigente. Pero, con todo, el autor no renuncia para nada a la creación estética gracias a la fe ciega que tiene en el poder de sugestión que conllevan las palabras. El acto creador se convierte así en un momento privilegiado durante el cual pasado y futuro se funden con un presente, dialéctico, diremos porque siempre en perspectiva, y a partir del cual, el novelista le pedirá al arte la posibilidad de interpretación del Hombre. Por eso tiene particular prelación este presente de indicativo introductorio sobre los demás tiempos que utilizará a continuación ya que, en definitiva, este presente histórico sirve para actualizar el pasado o llevarlo hasta el presente del hablante. Manuel Criado de Val puntualizaba que: “El presente histórico es más vivido ya que le permite al lector implícito experimentar una creciente identidad con el ser contemplativo y el ser actuante”²¹.

De lo que no cabe ninguna duda es que a partir de *Inés just coming* se nota de manera manifiesta una tendencia a un mayor refinamiento estético del sevillano. Pero, sería un gravísimo error sobrevalorar el ropaje decorativo de su texto en detrimento de lo que late y palpita dentro y que, en definitiva, constituye un mensaje dirigido al lector.

²¹ Manuel Criado de Val: *Significado del tiempo verbal*, Madrid, Rialp, 1972, p. 123.

2.2.2. *Guarnición de silla* (1970)

Guarnición de silla es una novela en la que el autor muestra sus enormes recursos expresivos, que reflejan su gran dominio del idioma y su creciente preocupación formal y lingüística, que corren paralelas a la voluntad del sevillano de ocultar el contenido de sus mensajes para potenciar la sugerencia. La obra nos exige así una detenida lectura para poder desentrañar el argumento: se nos describe un día vivido por Ignacio Solís al llegar a su ciudad natal, Arcos de la Frontera, para colocar en el panteón familiar, las cenizas de su hermano Leonardo ajusticiado durante la guerra civil española. La pérdida de importancia del argumento se da también en buen número de novelas publicadas alrededor de la fecha de publicación de *Guarnición de silla* y *Volverás a Región* de Juan Benet y *Reivindicación del Conde Don Julián* de Juan Goytisolo. En torno pues al citado acontecimiento, se narran varios recuerdos de otros personajes que por cierto, al mismo tiempo que enriquecen la trama novelesca, la complican también.

La organización narrativa en *Guarnición de silla*

En su estructura, la novela se presenta dividida en seis capítulos y cada capítulo a su vez en cinco secuencias dedicadas a cada uno de los personajes por el siguiente orden: el camionero, Ignacio, Claudia, Miguel Jaime y Begga. Cabe destacar que el único capítulo que presenta variaciones respecto a los cinco restantes es el capítulo VI. La primera secuencia está dedicada al camionero y la segunda a Claudia. La tragedia, omnipresente en las novelas grossianas se desarrolla sucesivamente: muerte de Jaime (secuencia III), muerte de Ignacio (secuencia IV), muerte del camionero (secuencia V) y la secuencia VI a modo de epílogo está dedicada a Begga.

En el relato, se utilizan la primera, segunda y tercera personas. En *Guarnición de silla*, Grosso retoma el mismo juego utilizado en *Inés just coming*. Un laborioso proceso de reconstrucción nos permite situar la acción en el mes de septiembre de 1966. El espacio de la novela en que se sitúa la acción es Arcos de la Frontera. Sin embargo no está nombrado directamente

sino, a través de un paisaje, un castillo y de su escudo. En todas las secuencias narrativas encontramos dos planos: el real y/o presente y el del recuerdo, más importante que el presente. Se nos da también una visión paralela del presente y pasado, al igual que la de la vida de la burguesía decadente y del mundo del trabajo. En todo el texto, tenemos una perspectiva abierta, con un enfoque barroco en la elaboración de la obra que necesita evidentemente una constante colaboración del lector.

Los recursos estilísticos en *Guarnición de silla*

Se afianza definitivamente en esta obra el esteticismo grossiano. Desde el punto de vista lingüístico, se nota una cierta ampliación del vocabulario con una desarticulación constante de las estructuras gramaticales y sintácticas. La primera frase de la novela es bastante aleccionadora al respecto:

En el Cántabro mar, demasiado azul Prusia, demasiado irisado de sombras y de reflejos aún en el incierto amanecer de altos hornos candentes, reverberados de ópalos y amatistas, presentado tras la bambalina falsamente bucólica del paisaje – cada espuma una caracola, una concha, una medusa, un cangrio, una lamprea, una platina anchoa, un delfín desdibujado unos instantes en el contraluz del alba – frente a las grúas minias de los malecones verdinegros p. 171.

Así que el texto, como se ve, aparece desmembrado y desarticulado por sus frecuentes saltos temporales y rupturas. Si bien es verdad que a partir de los años 60 la novela social se encontraba en una fase de irremediable anquilosamiento y que por tanto había que experimentar otras direcciones tanto en lo formal como en lo argumental, las complicaciones desvirtúan la naturaleza comunicativa del lenguaje. Esta forma de escribir limitará forzosamente el círculo de sus posibles lectores. Es la idea de falta de “aliento humano” que echa de menos Françoise Sagan a la hora de elaborar los libros.

2.2.3. *Florido mayo* (1973)

Muchos son los críticos que han valorado positivamente esta obra cuya trascendencia en la amplia producción artística de Grosso se ha justificado por la concesión del premio Alfaguara. No cabe duda de que este premio ha sido un premio otorgado a un hombre a quien avala su prestigio y su condición de inquieto buceador de nuevos caminos por la novela española. Después de haber tenido en cuenta las críticas formuladas por los estudiosos de sus novelas anteriores, Grosso crea una obra de gran envergadura literaria cuyo logro se aprecia sobre todo en el aspecto técnico. Por eso pudo aseverar el novelista tras la concesión del premio que “todas sus novelas anteriores no han sido en realidad otra cosa que un disciplinado proceso de aprendizaje para abordar por fin algún día un gran retablo novelesco”. Así que para él, *Florido mayo* es la síntesis de más de tres lustros de actividad literaria, el resultado de la sabiduría técnica y formal adquirida durante ese tiempo y, cómo no, de la suma de las experiencias vividas y asumidas. En la solapa del libro, se afirma que “todo puede suceder, y de hecho sucede en él” y por eso, sería un error gravísimo colgarle al libro un exclusivo marbete de autobiografismo, de memorias o de crónica.

El libro cuenta la historia de la decadencia de una familia de origen italiano -los Gentile- asentada en Sevilla desde el siglo XIX. En lo temático, hay un entronque relativo con *Inés just coming* que pone especial énfasis en el cambio inexorable que trae consigo un proceso revolucionario. Aunque en *Florido mayo* no hay una revolución en el sentido literal de la palabra, se presenta un proceso que derroca la burguesía tradicional de su posición privilegiada por su incapacidad de adaptación dejando a la vez al descubierto sus propias contradicciones internas.

Esta perspectiva convierte a *Florido mayo* en una singular representación de una realidad a través de una serie de cuadros cuyo carácter patético y trágico de ninguna manera deja insensible al lector. El punto de vista del narrador personaje es aleccionador al respecto: la realidad ya no es lo que era antes y es trágicamente lo que era antes, lo que constituye su auténtica

esencia. A través pues de esta dialéctica de la presencia y de la ausencia, de la realidad y del deseo en términos cernudianos, el libro encuentra su dimensión más punzante subvirtiendo el tiempo, la estructura narrativa y restituyendo a las imágenes que afluyen en él su auténtica dimensión poética. Con razón, pues, Leopoldo Azancot asemeja la estructura de la novela a un laberinto, y más precisamente a un:

Laberinto en el seno del tiempo, un laberinto cuyas avenidas pasadizos hacen desembocar al lector que lo recorre en los más inesperados lugares cronológicos, forzándolo a poner de continuo en hora el reloj de sus vivencias, a asumir una libertad espiritual que le permita confrontar decenios, pasar del presente al futuro -y viceversa- sin desfallecer. Para Grosso, este laberinto es la imagen simbólica del universo interior de cada hombre; un laberinto que por carecer de salida, no es tal; un laberinto que se revela como el paraíso buscado por todos²².

La organización narrativa en *Florido mayo*

Gran parte de los recursos técnicos utilizados por Grosso en sus novelas anteriores van a ser superados: la descripción cinematográfica, el testimonio, el diálogo persuasivo y de descubrimiento de los personajes. La influencia cinematográfica no sería grande en *Florido mayo* aunque el libro incluye descripciones detalladas con presentación y acumulación de objetos formando así verdaderos retablos barrocos.

Así que en este período de esclerosis y anquilosamiento de la novela social y de búsqueda de otras técnicas renovadoras, el novelista se percata de la imperiosa necesidad de cambiar e incluso de mejorar su técnica descriptiva, variándola considerablemente y apostando por la palabra como tal asignándola una dimensión poética inconfundible.

La novela viene dividida en tres apartados: los dos primeros – “Espejismos” y “Ensoñaciones” – quedan integrados esencialmente por el

²² Leopoldo Azancot: “Grosso y *Florido mayo*”, La Estafeta Literaria, núm. 514, 15 de abril de 1973, p. 1299.

monólogo de Alberto Gentile, monólogo de construcción correcta y ordenada. En el último apartado, denominado “Oratorio”, aparece el monólogo de Delia como un todo, sin fisura ni puntuación con un desorden llamativo estableciendo así una trabazón entre el presente y el pasado evocados. El relato no sigue un orden lineal. La cronología está rota constantemente lo que implica desde luego una mayor atención por parte del lector y su colaboración. En *Florido mayo*, el tiempo de la narración está evocado con cierta sutileza: se nos dice esto en el libro: “Manuel García Cuesta, El Espartero, murió tal día como hoy hace setenta y seis primaveras, Delia” p. 23. Con esto, podemos situar la fecha de la acción narrada hacia el mes de mayo de 1970. Al igual que el tiempo, el espacio de la novela es fragmentado. Así pues, distinguimos un espacio real donde se escribiría la casa de Valdelaencina, que no nombra directamente pero que está muy presente en la obra. Un espacio ficticio también que en “Espejismos” es un aeropuerto, y en “Ensoñaciones” un cementerio y finalmente el espacio del recuerdo: Valdelaencina y de manera global, Sevilla. Se encuentran en el libro formas desordenadas narrativas, explicativas, descriptivas, argumentativas y en muchísimo menor grado el diálogo. Cabe destacar también la omnipresencia de los monólogos interiores, y los escasos diálogos que se encuentran en la novela son rememorados. También aquí hay un alto nivel subjetivo. Lo único que importa es el punto de vista de la narración sobre hechos, situaciones, ambientes y personas determinadas. La novela está basada fundamentalmente en recuerdos que se recuperarían a través de su memoria y que reactualiza deformándolos con mucha fantasía artística, literaria, en tanto en cuanto estimula sus propios resortes creativos. La obra presenta una perspectiva abierta que invita al lector a entrar en el entramado laberíntico de la novela para recomponer y reestructurarlo todo con el fin de poder desentrañar su auténtico significado.

Los recursos estilísticos en *Florido mayo*

Casi todos los recursos estilísticos que utilizaba en obras anteriores el carácter neobarroco de Grosso, quedan magníficamente plasmados en *Florido*

mayo, convirtiendo así a la novela en una suerte de culminación de un largo proceso de búsqueda constante en la expresión y la forma.

Sin embargo, sería perogrullesco recalcar una dimensión barroca de sus obras por ser algo fácilmente comprobable en casi todas sus novelas. Pero en *Florido mayo* tendría en parte una función contrastiva que puede pasar desapercibida al lector no precavido. Junto a la evocación de un pasado paradisiaco y la densidad de los elementos sensoriales evocados a través de la belleza de formas, colores, sonidos y sabores, late una gran inquietud existencial metafóricamente evocada por la desnuda osamenta de la muerte. Si el mismo Grosso afirma que en su libro “todo puede suceder y de hecho sucede en él”, nosotros diríamos que todo cabe en él: biografías difusas, pasajes cercanos a las memorias o las crónicas, descripciones morosas de diversos objetos, los adjetivos se prodigan sin contención alguna y las cosas se describen, se sienten aunque no se nombren, al igual que los personajes, que se muestran y hasta se analizan pero no actúan. La multiplicidad de imágenes no gratuitas no tiene una función decorativa, sino que se relacionan con la búsqueda de la poeticidad en la novela.

No obstante, cabe mencionar una cierta proclividad a la complejidad que a veces desemboca en redundancias innecesarias. Esto lo vio perfectamente José Domingo cuando, refiriéndose a *Florido mayo*, advirtió que:

La desbordada facilidad de medios expresivos, el regusto por la adjetivación brillante repetida hasta la saciedad, por la metáfora coruscante, por un artificioso arcaísmo al que contribuye el uso excesivo del pretérito imperfecto de subjuntivo, no son precisamente, a su criterio factores positivos en una tarea de pretensiones renovadoras²³.

²³ José Domingo: “*Del hermetismo al barroco: Juan Benet y Alfonso Grosso*”, Ínsula, núm. 320-321, junio-agosto de 1973, p. 20.

Resumiendo, a diferencia de la primera etapa novelesca de Grosso exclusivamente orientada hacia una total integración del hombre en su sociedad, la denuncia de cualquier forma de explotación y de injusticia, que puedan impedir e hipotecar su plena realización, la segunda etapa del sevillano hace especial hincapié en la necesidad y urgencia de sacar la novela del estancamiento en la que se encontraba a comienzos del año 60.

Más que una ruptura, cabría hablar de una sinergia más armoniosa, ya que quien habla de arte, menciona por antonomasia la forma, y esta última obsesionaba Grosso en su intento de restituir a la novela española el lugar que le correspondía en un contexto constantemente cambiante. Por ello, estuvo muy atento a los distintos fenómenos y corrientes literarias que jalonaron su tiempo. Y gracias a la conjunción de elementos foráneos y nacionales, el sevillano ha sido el creador e inventor de “mentiras que dicen la verdad” y que corresponden a la idiosincrasia de un hombre y artista eminentemente barroco.

A través de la herencia clásica recibida y reivindicada, Grosso convierte esas últimas obras en un turbio crisol cultural en que casi todos los artistas se dan cita, desde los clásicos españoles hasta Rafael Alberti pasando por Joyce, Proust y los escritores americanos de la Generación perdida. Desde este punto de vista, la intertextualidad podría ser otra vía y modo de exploración de la fecunda e inestimable producción artística de Alfonso Grosso. Para no resquebrajar nuestro planteamiento metodológico, abrimos a continuación un tercer capítulo donde intentaremos analizar de manera resumida las demás obras grossianas.

CAPÍTULO III

OTRAS OBRAS DE ALFONSO GROSSO

Hemos juzgado útil y hasta imprescindible revisar brevemente el resto de la producción artística del sevillano. En este marco preciso, dejamos constancia que el escritor no ha cultivado solamente la novela, sino que también ha escrito relatos en los que encontramos temas recurrentes que también estarían presentes en su producción posterior: la muerte, las contradicciones y conflictos permanentes del hombre en el seno de la sociedad, serán temas predilectos en sus relatos; y desde el punto de vista estilístico, se encuentran también suficientes gérmenes barrocos que el escritor potenciaría más tarde en sus novelas.

3.1. *Germinal* y otros relatos (1963)

Publicado en 1963, este libro está integrado por diez narraciones y de temas y tratamiento estilístico bastante diferentes. De todas ellas, “*Germinal*” es la más extensa y constituye una suerte de reactualización de la novela picaresca española de los siglos XVI y XVII. Rompiendo el marco temporal, Grosso, con *Germinal*, vuelve a enlazar con *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* o *El Buscón* publicados respectivamente en 1554, 1599 y 1603. Sin embargo, *Germinal* se ambienta en los años 40 pero con un trasfondo de crisis económico-social semejante a la del siglo de Oro; es decir, en un ambiente de difícil supervivencia, en el que se dan el estraperlo y las cartillas de racionamiento. El mismo *Germinal* confiesa al respecto:

Además, como todo acabó por ponerse tan mal en el pueblo, teníamos el consuelo de que si no comíamos los pobres tampoco podían hacerlo los ricos, porque la verdad es que no había de dónde p. 11.

En un universo caótico, el narrador-protagonista, al igual que Lázaro, se ve obligado a aprender a sobrevivir y pasa por un proceso de aprendizaje al servicio de distintos amos haciéndose sucesivamente recadero, de botones y

ordenanza. A imagen también del pícaro, *Germinal* se nos presenta como un ser humano dejado de la mano de Dios, por lo que tiene que utilizar toda una retahíla de recursos astutos para escapar del collar de hierro que la misma sociedad le ha puesto como si le imposibilitara ascender humana y socialmente. Por eso el desengaño final de *Germinal* es revelador al dejarnos muestras patéticas de su indeseable predestinación:

A pesar de todas mis desventuras, he de dar gracias a la Providencia que por mí vela, pues época y país para nacer, tan a propósito a mis intenciones me deparó que, aunque ahora no soy sino un pobre diablo, dada mi experiencia y condición, tan propicia para medrar, llegar como tantos otros pretendo, para ser algún día no lejano de los que desde lo alto contemplan los ojos cándidos e ingenuos de los que han nacido para esclavos al faltarles dureza de corazón y sobrarles escrúpulos p. 59.

Al sumergirnos en un ambiente costumbrista, el lenguaje de "*Germinal*", al mismo tiempo que presenta modismos característicos de los ambientes vulgares, deja constancia de la flexibilidad de la imaginación de Grosso. El libro incluye también otras breves narraciones: "*Carboneo*", "*La Bolichada*", "*Caza mayor*", "*La noria*", "*El buen sol*", "*El piso*", "*La licencia*", "*Navajazos*" y "*Las abejas*". En estos relatos, se percibe una y otra vez la gran capacidad fabuladora del sevillano.

"*Las abejas*" serán el espíritu de venganza en dos narraciones: "*Las abejas*" y "*Caza mayor*". En la primera, con un aire socarrón e irónico que nos recuerda "*Germinal*"; en la segunda, con toda la profundidad de la tragedia de un hombre muerto por ellas, que vengan así un espíritu de codicia.

"*El navajazo*" y "*El piso*" son dos breves diálogos a través de los cuales se nos dan unos personajes y una situación. Son todas escenas rápidas de ambiente costumbrista.

"*La Bolichada*" y "*Carboneo*" son dos historias narradas con técnicas cinematográficas. En la primera, se nos cuenta un mundo difuso de negocios con atropellos y muerte en una plantación sudamericana. En la segunda, que

recibió el premio Sésamo en 1969, un carbonero clandestino recibe la trágica noticia de la muerte de su hijo. Tanto en la primera como en la segunda, se notan la brevedad de las frases, la rapidez de los movimientos y la morosidad en los detalles que nos recuerdan de hecho el movimiento de una cámara cinematográfica.

“El buen sol” es una narración breve representativa del realismo social. Se trata de una narración testimonial en la que sólo la presentación de hechos conlleva la denuncia: la escasez de medios, de viviendas, el trabajo duro y la opresión del poderoso.

“La licencia” presenta una deliciosa escena desarrollada entre un viejo pescador fracasado ya en la vida y un joven marinero lleno de perplejidades y descontento. En los recuerdos del joven, pesa más el pasado que el futuro. Y desde este punto de vista, puede ser considerada como antecedente de *Testa de copo* y *Guarnición de silla*.

3.2. *Por el río abajo* (1966)

Escrito en colaboración con Armando López Salinas, como anteriormente hizo Grosso con Juan Goytisolo en *Hacia Morella* y con Manuel Barrios en *A poniente desde el Estrecho*, libros inéditos todavía, el sevillano introduce al lector en el mundo de la literatura de viajes cuyo objetivo es desentrañar “las auténticas verdades de la tierra”. Sobre esta base pues de viajes fundamentados en lo que podríamos denominar “una poética de la mirada”, se nos presenta un recorrido desde Sevilla hasta Sanlúcar de Barrameda a lo largo de las marismas arroceras del Guadalquivir en el que vemos que los arroceros son sometidos a una explotación despiadada que pone al descubierto la miseria, la subalimentación y las crónicas enfermedades de que son víctimas. En el texto, se trasluce también el tema del latifundio que constituía una de las lacras sociales de mayor trascendencia y envergadura en la sociedad española de aquel entonces.

3.3. *La buena muerte* (1976)

La diversidad y variedad de personajes de espíritu belicoso y vengativo convierten a *La buena muerte* en una novela que se aproxima mucho a la novela de intriga. Además del interés de la intriga, el relato posee una innegable categoría literaria. Estimula, sorprende y mantiene en vilo a cualquier lector hasta su desenlace. En su amalgama de historias y acciones a la vez difusas y paralelas, destacan las peripecias de Gonzalo Torre Aznhen, profesor universitario español que enseña en Alemania y cuya carrera investigadora se verá muy pronto trucada por haber confundido en el aeropuerto su maleta (que contiene las fichas de un lustro de investigaciones) con la de Max Möncken (llena de armas secretas) quien tiene la delicadísima misión de asesinar a un poderoso hombre de negocios. A estas dos historias, se añade la de Michel Verga, cuya crueldad será omnipresente en la novela. En torno pues a estas historias, y a otras de menor relieve, se desenvuelve la ficción que contribuye gracias a su estilo fluido y ameno lleno de humor e ironía a subrayar aspectos paradójicos de la vida española.

3.4. *Los invitados* (1978)

Publicada en el momento crucial de la transición política española, Grosso retoma un tema clave de la primera etapa de su novelística: el tema social; o mejor dicho, el de la justicia social, condición sine qua non de una democracia viable capaz de redimir al hombre. El sevillano vuelve a dirigir su mirada hacia la sociedad rural, la más castigada del fenómeno de la injusticia social. Lo esencial de la novela transcurre en Paradas, un pueblo que vive bajo el férreo control de un capataz, Zapata Villanueva, cuya codicia le lleva al crimen y a utilizar desorbitadas hectáreas de tierra para el cultivo del cannabis. En torno pues a su figura y a la de los administradores de esta comarca de España, se dirigen las críticas del novelista que insiste en la humana necesidad de devolver esas tierras a sus auténticos propietarios que suscita en ellos lo que Grosso denomina “su razón de existir”.

Finalmente, hay que mencionar que Grosso publicó en 1972, en colaboración con Manuel Barrios, *El circo*, una obra inencontrable hoy. Antes de dar por concluido el presente capítulo, resumiremos los componentes más llamativos del universo novelesco de Grosso, fundamentalmente, las constantes en el contenido y las constantes en la forma.

CAPÍTULO IV

LAS CONSTANTES TEMÁTICAS

Al tener lazos indestructibles con su propia sociedad, el escritor suele erigirse en portavoz de la misma y con sus obras, reflejar tanto sus aspiraciones como inquietudes. Así pues, como novelista, Alfonso Grosso ha sabido traducir en sus obras las aspiraciones secretas de su pueblo diagnosticando para ello los males que gangrenaban la sociedad de su tiempo. La dimensión del tema social es de un calado tan hondo en sus novelas que no podemos pasarlo por alto ya que constituye una constante en la casi totalidad de sus creaciones y al enfocarla de forma obsesiva en sus ficciones, el sevillano nos deja claro sus disconformidad con lo que ofrece la vida.

4.1. El tema social

Tal como quería Pavese, Grosso plantea su literatura como “una defensa contra las ofensas de la vida”. Partiendo pues de estos presupuestos, el sevillano consiguió artísticamente hacer verdaderos alegatos a favor de los que sufrían no sólo en su propia tierra sino también en su país y en el mundo entero. Tuvo la suerte nada desdeñosa de novelar sobre realidades conocidísimas por formar parte de sus vivencias. Gracias a esta convivencia con su pueblo llegó Grosso a diagnosticar con una visión muy crítica las peores lacras que desgarraban la sociedad española y especialmente la andaluza. Aunque no propone ninguna solución concreta y explícita, sus obras plantean una suerte de quirurgía política urgente para restituir a los enfermos una esperanza vital truncada por la injusticia social. Es lo que confiere fundamentalmente a sus obras un carácter dual que deja a las claras la desprotección de la masa social constituida esencialmente por obreros, peones y campesinos. Presenta un carácter dual, bipolar y antagónico de una sociedad de opresores y oprimidos, con sus correlatos intrínsecos en obrero ≠ capataz, pobre ≠ rico, pueblo ≠ señor, sin pasar por alto el peso específico del poder político con la connivencia del clero. Son tantos los indicios acusatorios

que casi nadie se salva y esta dimensión generalizadora de la acusación viene a reflejar que es la sociedad en su conjunto la que está enferma. Dicho de otra forma, es el tema de la degradación del hombre por la sociedad tan escuetamente planteado por Juan Jacobo Rousseau en *El contrato social*. Una vez rotas las bases del contrato, es la sociedad en su conjunto la que se tambalea en sus cimientos básicos. Por ello Grosso pone en boca de Pilete, uno de los personajes de *La zanja*, la perentoria necesidad de extirpar el mal desde la raíz:

A lo mejor es una cosa que le conviene a la humanidad. Puede que después de la explosión a los hombres se les abran los ojos y se acabe para siempre el egoísmo y el afán de reunir dinero y de amontonar más dinero y de tener al prójimo fastidiado p. 211.

Refiriéndose a las dos bombas atómicas arrojadas en Hiroshima y Nagasaki el 6 y 9 de Agosto de 1945, y a imagen del bíblico castigo divino de los habitantes de Sodoma y Gomorra, se plantea la necesidad de una aniquilación total con una perspectiva claramente escatológica, de la que saldría una vida nueva que daría al hombre la posibilidad de realizarse plenamente. Esta peculiar dualidad entre lo que es la realidad y lo que debería ser se convierte en una dialéctica de la luz y de la sombra, de la presencia y de la ausencia que el arte se propondrá de reconciliar satisfactoriamente. Así lo ve Herbert Marcuse al asegurar que:

Expresión de la conciencia infeliz, de un mundo escindido, el arte eleva la conciencia colectiva a una dimensión segunda que es la contrafigura acusadora y crítica de la realidad dada, reivindicación de las posibilidades frustradas, las esperanzas incumplidas, los sueños e ideales reducidos a cenizas por lo que de mecanismo hay en la historia humana. La racionalidad del arte es, pues, la racionalidad de la negación²⁴.

²⁴ Herbert Marcuse: *El hombre unidimensional*, Barcelona, Ariel, 1987, p. 62.

Además de este tema social que constituye el soporte crítico y testimonial de las novelas de la etapa del realismo social, encontramos en Grosso la presencia insoslayable de otro tema circunscrito a su propia región: Andalucía.

4.2. La Andalucía de Grosso

La omnipresencia de Andalucía en la totalidad de sus obras las convierte en una búsqueda permanente de su propia identidad. Tras los valiosos estudios de Michel Foucault, podemos afirmar que la identidad se presenta básicamente como una trayectoria. Para conocer bien al hombre, hace falta preguntarle de dónde viene ya que el conocimiento de uno mismo pasa indudablemente por el acto de recordar. En Grosso, dicha búsqueda pasa por una pregunta esencial: ¿Qué es Andalucía? Pero, puesto que Andalucía es indisociable de sus habitantes, esta pregunta ha de articularse con una segunda: ¿Quién es el ser andaluz? Conectada la una con la otra, estas preguntas ofrecen un abanico de perspectivas: histórica, social, política, económica, geográfica, antropológica etc.

Desde este punto de vista, Alfonso Grosso afirma que el eco de su Andalucía se hará audible valiéndose del conjunto de los elementos que le proporcionan la riqueza de su historia, actualizándolos de nuevo con originalidad insospechada y convirtiendo los datos de antaño en aquí y ahora. Este cabal conocimiento nunca sería posible si Grosso no hubiera recorrido palmo a palmo su tierra, desentrañando sus orígenes y su historia, sus hombres y sus problemas. Por ello, el paisaje andaluz vibrará más que nunca en sus obras confiriéndolas una dimensión evocadora de inagotables sugerencias. No cabe ninguna duda que se siente muy orgulloso de su andalucismo que no ha dejado nunca de proclamar por los cuatro costados, pero bajo ningún concepto es andalucista y de allí, su regionalismo, abierto y comedido que no excluye la universalidad. Sin embargo, en su obra se perciben los ataques destructores del tiempo, y esto conlleva la presencia de la

muerte, tema clave en sus novelas, que nos proponemos examinar también a continuación.

4.3. El tema de la muerte

Difícil será cuando no imposible leer una obra del sevillano donde no se encuentre el tema de la muerte. Así que de no analizarlo, nuestro estudio sería parcial e incompleto. Grosso fue golpeado tempranamente por una tragedia existencial que le dejó sin padres ni hermanos. Humanamente afectado y conmovido por la hondura de esta tragedia, el sevillano abrirá varios paréntesis en sus ficciones novelescas a través de los cuales se desprende su actitud filosóficamente vital. No obstante, cabe puntualizar que en sus obras, la muerte queda desprovista de cualquier trascendencia metafísica. Se nos presenta primero por su aspecto terrorífico, vacío, trágico y luego como una suerte de holocausto generoso si conllevase la posibilidad de instaurar la equidad y la justicia social. La temática de la muerte no integra para nada las incertidumbres del más allá, las preocupaciones ultraterrenales. Se presenta solamente como un hondo hueco incolmable con fuertes connotaciones de tragedia sin límite. La lección que nos quiere dar Grosso de su particular filosofía es ver la dimensión terrenal del infierno humano. En *La zanja*, Garabito muere atropellado por un coche turístico; *Un cielo difícilmente azul* se abre con la muerte de María y acaba también con la muerte de los jóvenes Pedro, Nacho y Remi; en *El capirote*, la muerte de Juan Rodríguez, con la presencia de la imagen del Cristo en las páginas finales, desemboca en un amplio proceso interpretativo de una muerte sacrificial cuya finalidad intrínseca es restaurar la justicia social. *Testa de copo* es una novela totalmente presidida por la presencia de la muerte, ya entrevista en sus páginas iniciales. Así que no tenemos nada que objetar a Juan Goytisolo cuando no aclara las credenciales ideológicas de Grosso: “En el terreno religioso (...) la indiferencia o el agnosticismo es en el grupo de los novelistas sociales la norma general”²⁵.

²⁵ Juan Goytisolo: Citado por Santos Sanz Villanueva, *Op. Cit.*, p. 97.

CAPÍTULO V

LAS CONSTANTES EN EL PLANO DE LA EXPRESIÓN

A diferencia de la mayoría de los novelistas sociales de su época, Grosso es un escritor profundamente preocupado por los aspectos formales de su novela. En este sentido, hemos analizado algunos recursos expresivos; y en el presente subcapítulo, nuestro objetivo es señalar los elementos expresivos recurrentes que encontramos en sus novelas, atendiendo básicamente a tres aspectos: el léxico, sintáctico y retórico.

5.1. El aspecto léxico

Alfonso Grosso es un escritor que dispone de un potencial expresivo enorme, resultado de sus múltiples y fructíferas lecturas y de su capacidad innata para la observación. La lectura de sus novelas muestra a las claras que es un hombre con un asombroso vocabulario: del lenguaje literario al popular pasando por el coloquial rebuscado. Este vasto panorama abarca dominios tan variados como el marítimo, vegetal, científico etc. Su tendencia a las descripciones extensas no puede pasar desapercibida: plantean fundamentalmente descripciones de ambientes, situaciones y hechos integrados de mil pequeños detalles que pueden tener origen en el naturalismo de finales del siglo XIX y que a veces sobrepasa lo habitual para el lector. En sus relatos encontramos constantemente retablos barrocos. Es muy importante lo visual tanto en los seres humanos como en los objetos y cosas, donde se reflejaría también su adhesión al objetivismo cinematográfico de cuya importancia destacamos, entre otras, la relevancia del objeto mismo frente al ser humano hasta tal punto que se podría bien hablar de una cierta objetivación del hombre. La dimensión léxica del texto de Grosso rezuma así pues una clara complejidad, muestra de la agilidad del sevillano al recurrir a expresiones idiomáticas, refranes y giros populares, que restituyen al texto su vivacidad literaria.

5.2. El aspecto sintáctico

Mencionamos aquí dos tendencias recurrentes al respecto: la morosidad en el desarrollo de los elementos sujeto y predicado en la oración bimembre y la complicación del período que es muy a menudo de desmesurada extensión. Por ejemplo, en *El capirote* se dice:

Venancio los contempla con curiosidad – como si los descubriera por primera vez sentados allí, los dos juntos, con los pantalones y los jerseys del mismo color, y el mismo gesto y los mismos ademanes cuando levantaban la mano para dar una chupada a los cigarrillos – antes de levantarse para caminar hasta el zaguán y quedar allí, recostados sobre el quicio de la puerta de entrada donde su silueta se agranda sobre el acerado, proyectando una sombra achatada en mitad del rectángulo de luz amarilla que iluminaba débilmente la calle p. 48.

Evidentemente Alfonso Grosso no se nos presenta en sus obras como un pulcro gramático sino como artista. A partir de una realidad dada, el sevillano pasa por un proceso de selección rigurosa de los aspectos que le parecen más significativos, que a su vez deforma artísticamente para dotarlos de mayor expresividad. Así pues, la complejidad de sus novelas en su sintaxis es el resultado de la heterogeneidad de los elementos que influyen de una manera u otra en este proceso de selección que denominamos *la inventio*, pacto que el lector suscribe con total libertad a la hora de iniciar su viaje a través del universo novelístico del sevillano y al término del cual, se encuentra también con la posibilidad de encontrarse con no menores dificultades en *la elocutio*. Por eso Lanzagorta afirma que:

Este deseo de cambio ante las confusas situaciones y los problemas culturales, sociales, políticos y económicos encontró su correlato en un trabazón tenaz por el idioma, tratando de devolverle su máxima capacidad de comunicación artística y de validez tanto en la morfología, la sintaxis, la fonética como la semántica; inquietud por el misterio, por culturas y civilizaciones poco conocidas; y sentido crítico de la realidad²⁶.

²⁶ José Luis Ortiz de Lanzagorta: “*Narrativa andaluza: doce diálogos de urgencia*”, Publicaciones de la Diputación de Sevilla, Sevilla, 1972, p. 7.

5.3. El aspecto retórico

Es el aspecto que resalta más y mejor la sensibilidad artística de Grosso. El sevillano convierte a su obra en un crisol literario a través del cual lo pictórico se conjuga llamativamente con lo poético y lo cinematográfico en una serie de imágenes que atestiguan de un alma atenta a todas las manifestaciones artísticas.

Grosso pone su oído, olfato, gusto y tacto al servicio de una mirada que podríamos denominar la “mirada que escucha”, para retomar la expresión claudeliana. Así que la luz y la sombra se van a dar cita frecuente en sus textos, no de manera aislada, sino dialécticamente para desembocar en la creación de obras literarias conmovedoras. En las páginas finales de *La zanja*, se dice que:

Los goterones de lluvia le empapan la camisa y resbalan luego hasta la pretina del pantalón. El viento repiquetea sobre las paredes rojas del faro piloto que de nuevo ha vuelto a brillar. Queda sólo cerrar el pestillo, y lo intenta una y otra vez sin conseguirlo, porque sus manos empiezan de pronto a temblar. Y termina desesperándose y deja el farol abierto, por lo que un soplo de aire vuelve enseguida a apagarlo. Respira entonces hondo y se sienta en la parte más baja de la cruceta mientras los goterones prosiguen cayendo gordos y escandalosos. Su tos se confunde con el eco de los truenos. Y allí continúa sentado, sin fuerza ya para moverse, ovillado, convulso bajo la lluvia, dando diente con diente mientras las culebrinas y los latiguillos desgarran la noche, agonizando sin saberlo mientras piensa en la ropa que su madre ha dejado puesta a secar en los tendedores de la corraleda y que la lluvia, la dulce y bienhechora lluvia que engordará la aceituna, manchará de salpicaduras de barro p. 324.

La dimensión poética de este pasaje final de *La zanja* es esclarecedora al respecto. A través de esta descripción, Grosso actualiza de nuevo la teoría de los cuatro elementos antiguos de la tradición literaria y bíblica: el agua, la tierra, el fuego y el aire. No cabe duda de que estos cuatro elementos tienen una dimensión destructora innegable, pero el sevillano en su texto, los alía unitariamente para que de esta forma surja la chispa poética. Del contacto surge el amor y sin amor no hay unidad. Por eso advierte Bachelard que: “Sin

esta unidad de elementos, la imaginación material no queda satisfecha y la imaginación formal no alcanza para ligar los trozos dispares y de esta forma, la obra va a carecer de vida porque carecerá de sustancia”²⁷.

Tal como lo atestigua el análisis de estas obras, la producción artística de Grosso es bastante amplia, por tanto no abarcable de un solo vistazo. Al ceñirnos estrechamente al marco de periodización anunciado en la parte metodológica, distinguimos de hecho la existencia de dos etapas en su producción novelesca: la primera; la del Realismo Social y la segunda caracterizada por una búsqueda constante de nuevas formas artísticas.

Más que antagónicas, estas dos trayectorias se juntan e interrelacionan de manera tan estrecha que lo útil viene a ser el complemento ideal de lo bello dentro de una línea de conexión originalísima en lo que el artista se siente privilegiado por dejar salir a borbotones las más secretas palpitaciones de su corazón en un contexto de grave crisis social, política y económica. Inmerso en un contexto histórico determinado, Grosso supo identificarse con la sociedad de su tiempo convirtiendo gran parte de sus obras en desgarradoras requisitorias para abolir definitivamente cualquier tipo de explotación del hombre por el hombre. Este compromiso indefectible le llevó hasta la militancia activa en la clandestinidad. Pero, su perspicacia le hizo morigerar muy pronto esta postura al percatarse de que la tendencia de denuncia y testimonio estaría tarde o temprano condenada a desaparecer por lo que se orientó decididamente hacia una búsqueda de nuevas formas de expresión que salvaría la situación de estancamiento, cuando no de anquilosamiento, en que se encontraba la novela española de entonces.

A partir de este momento, la importancia del lenguaje se hará sentir más que nunca, asumiendo literalmente una función demiúrgica que combinaría con exquisitez los elementos dinámicos de la historia, de la geografía y de la

²⁷ Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, París, Fondo de Cultura Económica, 1942, p. 30.

vida. Desde este punto de vista, suscribimos totalmente la opinión de Juan de Dios Ruiz-Copete cuando afirma que;

La novelística de Alfonso Grosso deriva de la historia, de un temperamento, de una geografía y de una concepción de la vida, envolventes todas, a su vez, de lo que se podría incluso llamar una mística del lenguaje²⁸.

Tal es el lenguaje pues de un hombre, un artista que se fundamenta en la vida y en sus avatares y que rezuma en definitiva una profunda preocupación existencial. Por ello, más allá de los aspectos estrictamente argumentales de sus obras, nos planteamos ahora el proyecto de desentrañar los fundamentos existenciales de la obra grossiana, partiendo primero de un marco amplio y panorámico en que analizaremos el existencialismo en Europa, después su adaptación al contexto español, y, en otro capítulo, intentaremos conectar la ideología de dicha filosofía de la existencia con las novelas de Alfonso Grosso.

²⁸Juan de Dios Ruiz-Copete: *“Del realismo social a la mística del lenguaje”*, La Estafeta Literaria, núm. 508, 15 de enero de 1973, p. 8.

CAPÍTULO VI

EL EXISTENCIALISMO FILOSÓFICO EUROPEO

Difícil es decir exactamente lo que es el existencialismo, movimiento que probablemente ha presentado las variantes más complejas de una tendencia filosófica. La complicación se acentúa por el hecho de que los literatos han explotado ampliamente las ideas de los filósofos existencialistas hasta el punto de que el existencialismo ha llegado a ser para muchos solamente una expresión literaria y no una filosofía.

Así pues, se nos plantea la cuestión previa y no menos problemática de dilucidar qué se entiende por “existencialismo”. Porque definir este concepto no resulta nada sencillo; no sólo hay varias formas de existencialismo que a primera vista parecen oponerse entre sí, sino que la misma idea de existencialismo reviste varios significados, donde lo esencial y lo accidental se encuentran mezclados de una manera aparentemente inexplicable.

No obstante, debemos intentar disipar ciertas confusiones y descubrir lo que le confiere básicamente al existencialismo su sentido preciso y unidad. Parece que, en este caso, lo más sencillo sería interrogar a los principales pensadores que suelen ser considerados como existencialistas. Pero, la encuesta realizada al respecto no ha tardado en producir cierta decepción. Los valiosísimos estudios de Régis Jolivet²⁹, permiten detectar las divergencias que separan en tres grupos a los principales existencialistas.

²⁹ Régis Jolivet: *Las doctrinas existencialistas desde Kierkegaard a J.P Sartre*, Madrid, Gredos, 1962.

Unos como Jaspers, y según la concepción kierkegaardiana, creen que la consideración de la existencia implica una negación de la filosofía como sistema, puesto que “filosofía de la existencia” no significa para ellos, más que un análisis de la existencia en lo que tiene de más individual y más concreto, no siendo todo lo demás, y la especulación metafísica a mayor abundamiento, nada más que una “cifra”, cuyo valor existencial carece de relación, salvo la simbólica o indicativa, con el sentido objetivo que reviste.

Otros, como Heidegger, contestan que el existencialismo debe atenerse al análisis existencial a que Jaspers le conduce, y afirman el designio de construir, partiendo de este análisis, una filosofía del ser, es decir, una ontología. Pero esta ontología, a los ojos de Jaspers, no llegaría a ser más que una filosofía de la Existencia análoga a las especulaciones abstractas que ofrece la historia de los sistemas. Así se explica que Heidegger rehúse situarse entre los existencialistas. Con relación a Jaspers, más bien habría que definirle como antiexistencialista. Sartre, por su lado, se acerca a Heidegger por su ambición de construir una “ontología fenomenológica”. En cuanto a Gabriel Marcel, parece bastante indeciso entre la dirección adoptada por Jaspers y la orientación sistemática preconizada por Heidegger.

Por último, habría que formar un tercer grupo con las doctrinas de pensadores que se denominan también existencialistas, como Camus y Bataille, pero que, por una parte, recusan enérgicamente esta denominación.

Como vemos pues, no existe un cuerpo de doctrina común al que todos los existencialistas se suscriban. Pero en cualquier caso se concede particular importancia a la existencia. Por estas controversias insalvables, historiadores y críticos se han puesto a su vez el mono de trabajo para intentar darle al existencialismo un sentido unívoco. Jean Wahl nos lo puntualiza:

El existencialismo es la decisión común de tomar como punto de partida el análisis de la experiencia concreta y vivida, de dirigirse, por así decirlo, directamente al hombre, en lugar de tomarle sólo por un punto de llegada y de alcanzarle únicamente al término de una

investigación que procede por vía abstracta partiendo de Dios y del ser, del mundo y de la sociedad, de las leyes de la naturaleza y de la vida³⁰.

No obstante, esta definición de Wahl, por su naturaleza consensual, ensancha de alguna manera el marco interpretativo del existencialismo a partir del cual se pueden desembocar en distintos planteamientos de tipo filosófico-cultural, sociológico e incluso antropológico.

6.1. Planteamiento filosófico-cultural del existencialismo europeo

De no examinar la historia filosófica del pensamiento humano, pudiéramos caer en la tentación de considerar al existencialismo como movimiento filosófico del siglo XX. La acuñación del término “existencial” es relativamente reciente y dicho movimiento o corriente filosófica tiene una mayor trascendencia una vez concluida la segunda guerra mundial. Si bien es verdad que el factor bélico ha sido el gran detonante de un modo de pensar, no es ningún atrevimiento afirmar que ha habido anteriormente suficientes indicios como para ver el advenimiento del existencialismo filosófico que se venía fraguando sin prisa pero sin pausa. Pero antes, hemos de preguntarnos si ¿podría haber, rigurosamente hablando, una filosofía que no sea existencial?; ¿Qué sentido tendría la filosofía si no explorara la existencia y los existentes?; ¿A qué ha venido pues la filosofía a hacer en la vida del ser humano? He aquí pues unos cuantos interrogantes que hubiéramos podido multiplicar infinitamente y que nos vuelven a meter de lleno en la problemática de cualquier filosofía.

Parece ser no obstante que una de las pretensiones fundamentales de la filosofía es la de acceder a la Verdad y es precisamente en nombre de dicha Verdad que a lo largo de la historia, los sistemas filosóficos se han ido sucediendo y cada filósofo empeñándose en validar su propio sistema en

³⁰ Jean Wahl; *Las filosofías de la existencia*: Barcelona, Vergara Editorial, 1956, p. 48.

detrimento de los demás, lo que no hace más que corroborar la certera tesis de la insatisfacción de la conciencia filosófica de cualquier instante.

En el caso preciso de la filosofía existencial, y como mencionábamos antes, es en la primera mitad del siglo XX, sufriendo el mundo entero las desgracias y atrocidades de las dos guerras cuando aparecen los manifiestos más representativos del llamado existencialismo. En su libro titulado *Introducción a los existencialismos*, Emmanuel Mounier ha estudiado con gran sagacidad la amplitud de la filosofía existencialista remontando el hilo de la historia, desentrañando por así decirlo una suerte de genealogía verdaderamente arraigada en un fenómeno histórico-cultural, cuyas raíces de izquierda a derecha resumimos de la siguiente manera: Sócrates, los estoicos, San Agustín, San Bernardo; su base está formada por Pascual y, un poco más arriba, por Maine de Biran; el tronco lo ocupa todo Kierkegaard; en el arranque de su copa se extiende la fenomenología; y en el despliegue o follaje se alargan numerosas ramas que van, empezando por el lado derecho, desde Jaspers, el personalismo y Gabriel Marcel, hasta los rusos Soloviev, Chestov y Berdiaef, la rama judía de Buber y la protestante de Karl Barth; luego en el centro, Scheler, Landsberg, Péguy, Bergson, Blondel y La Bethonière, para terminar, a la izquierda, con un brazo aparte que arranca de Nietzsche, llena el mayor espacio con Heidegger y remata en un gajo con Sartre.

Se da el caso no menos curioso de que en casi todos estos pensadores anteriormente citados, la Vida como dato y principio activo y dinámico ocupa un pilar básico y hasta insoslayable en sus pensamientos. Si todos pues han derrochado esfuerzos titánicos por circunscribir al hombre en su vida, en lo que tiene de estrictamente individual, el danés Sören Kierkegaard (1813-1855) a quien se considera con justicia el padre titular de la “escuela existencialista”, por ser el acuñador de la misma terminología, se levantó contra el sistema de Hegel, un sistema absoluto al que opuso la Existencia Absoluta. En Francia, el verdadero precursor de dicha filosofía es Maine de Biran quien, tras la lectura de las obras kierkegaardianas afirma la autoridad de la existencia

comprometida en el esfuerzo contra la degradación del hombre por las filosofías sensualistas del siglo XVIII.

En Alemania, Martín Heidegger y Karl Jaspers, más allá de las contradicciones que suscitaron sus concepciones de la “filosofía existencial”, se encargaron de la propagación. En España, se vivió una situación atípica, por razones de otra índole que tendremos la oportunidad de analizar en su debido momento; pero, nos bastaría con recordar que Miguel de Unamuno, uno de los “pesos pesados” del pensamiento español aprendió el danés con el fin único de leer a Kierkegaard y Gemma Roberts titularía uno de sus libros: *Unamuno: Afinidades y coincidencias kierkegaardianas*³¹.

Todos estos gérmenes aislados espacialmente madurarían con el tiempo y la dinámica de la historia para desembocar, con la gran tragedia que supuso la segunda contienda bélica, en un auténtico revulsivo que obligaría al hombre más que nunca a reconsiderar su propia vida en su faceta exclusivamente individual, lo que nos lleva a enfocar el existencialismo en su vertiente antropológica.

6.2. Planteamiento antropológico del existencialismo

El hecho de que las dos fases más características de la filosofía del siglo XX giren en torno a las dos grandes guerras mundiales es extraordinariamente significativo. La filosofía de la preguerra reflejaba el estado de ánimo de la humanidad en tensión característica; y la filosofía de la postguerra, a su vez, las huellas trágicas del desengaño y de la insatisfacción después de tan enormes sacrificios.

El carácter profundamente dinámico y trágico de la filosofía de nuestro tiempo, ha determinado la manera de pensar de muchos filósofos. Si después

³¹ Gemma Roberts; *Unamuno: Afinidades y coincidencias kierkegaardianas*, USA, “Society of spanish and spanish-American Studies, 1968.

de la primera guerra mundial vivimos años de incertidumbre y de angustia colectiva, la segunda gran guerra ha agudizado la tragedia de la vida humana y su continuación fue la guerra fría. La situación de tragedia inevitable para nosotros actúa sobre el hombre moderno, que refleja de una manera especial la filosofía misma. Si quisiéramos señalar la característica más pronunciada de la filosofía del siglo XX, lo que podríamos denominar su punto de partida y de inspiración, su campo de operaciones, su reducto último en que se atrinchera, como defensa y como punto de expansión, debemos señalar la vuelta al yo individual y concreto. Por ello, pudo aseverar Joseph Lenz que:

El existencialista se interesa principalmente por el sujeto concreto y existente, por el yo, por la dignidad, por el mundo de la conciencia y de la reflexión subjetiva, por el misterio de la interioridad, le interesa menos el mundo de las cosas externas y de las ideas en su ser en sí que las reacciones del sujeto a su contacto con los objetos. Corre parejas con este interés su cerrada aversión contra la objetividad de la razón, contra lo científico, general y abstracto, contra los sistemas cerrados y las concepciones del mundo con validez universal, contra lo meramente teórico, contra la investigación científica, empírica y racional de lo externo y real de la totalidad y de sus últimas razones³².

Esto significa un retorno a la conciencia subjetiva, a la realidad del mundo interior, pero no en una forma abstracta y universalista a la manera del idealismo, sino en una forma concreta, individual y personal. De este modo, para el filósofo de hoy, es ante todo lo concreto e individual, el yo, su primer centro de interés; y aun podemos agregar que se trata del yo como persona, porque en esta característica encuentra su más seguro punto de apoyo.

Así la filosofía de nuestro tiempo es en su conjunto, contando siempre con la natural salvedad de un grupo idealista, una fuerte reacción contra el idealismo, que hace del individuo un momento abstracto, destinado a perderse definitivamente en el océano inmenso de lo universal. Siente su realidad

³² Joseph Lenz: *El moderno existencialismo alemán y francés*, Madrid, Gredos, 1955, p. 17.

individual como la realidad individual, como la realidad básica y no puede resignarse a perderse en el anonimato, lo que equivaldría a inutilizar su vida individual o personal como tal. Paul Foulquié no duda en afirmar que:

No es, ciertamente, como algunos parecen creer, que existencialista sea sinónimo de inmoral, perverso, de pornográfico: el existencialismo puede formularse en términos perfectamente correctos, sin dada lúbrico ni indecoroso, lo que ayudaría a mantener el espíritu despierto, alerta, y contendría al gañán lascivo que dormita en el fondo de las conciencias más puras³³.

De lo que no cabe duda es de que el existencialismo ha sido, a lo largo de su historia objeto de constantes interpretaciones unas veces acertadas y otras totalmente equivocadas, pero si el movimiento logró expandirse hasta tener tanta envergadura, se debió al contexto de crisis del que emanó, cuya sensibilidad afecta a géneros tan flexibles como la novela y el drama que tienen hoy día como misión fundamental captar al hombre en su devenir socio-histórico. Por ello, Garrido Domínguez subraya que: “el intento de sondear el corazón humano con el propósito de llagar al conocimiento de sus resortes internos y en definitiva de reflejar la naturaleza de la condición humana constituye un fundamento insoslayable de la novela”³⁴.

6.3. Planteamiento ficcional de la filosofía existencialista

Al prestar una atención primordial al individuo y a la dimensión concreta de la vida humana, el existencialismo filosófico postula de entrada su incompatibilidad con la filosofía clásica que, puntualicémoslo, desde los griegos hasta las modernas escuelas idealistas, neokantianas o de la fenomenología de Husserl, han propuesto como el objeto propio de la filosofía el estudio de las esencias, entendiendo por ellas lo universal, los objetos

³³ Paul Foulquié: *El existencialismo*, Buenos Aires, Salvat, 1948, pp. 17-18.

³⁴ Antonio Garrido Domínguez: *Op. Cit*, p. 71.

correspondientes a nuestras nociones abstractas. Contra esta actitud, pues, de una filosofía en la cual parece no haber lugar para el individuo, presenta el existencialismo una valoración opuesta haciendo del individuo el centro de la filosofía.

El individuo no es solamente puro espíritu, pura esencia; es a la vez la síntesis de lo espiritual y de lo biológico. En una vida objetiva, concreta, real y social, el ser humano vive su propia vida compaginando lo real y concreto con aspiraciones irreales y hasta quiméricas. Una de las grandes conquistas de las obras ficcionales de la contemporaneidad es, sin lugar a dudas, su gran unidad en la que el ser humano se reconcilia consigo mismo conjugando y aliando en su vida la realidad con el sueño, la verdad con la mentira y la transparencia con la opacidad.

Así que de ahora en adelante todos los libros que no enseñen nada sobre la condición humana nos parecerán vacíos. La novela se presenta hoy día como el método de conocimiento que intenta integrarlo todo para presentarnos no sólo la complejidad del ser humano sino también su cruda insatisfacción. Desde esta perspectiva, Julián Marías ha sido tajante dejando claro que “si se quiere hablar, pues, de la filosofía actual, hay que hablar de literatura: y a la inversa, si se quiere hablar en serio de las novelas actuales, se tropieza con la filosofía”³⁵. Esta interpretación y hasta ósmosis de filosofía y literatura en general ilustra en lo que a la novela se refiere, el resultado efectivo de una búsqueda no exenta de tropiezos, en busca de su ser, su razón de ser y de sus posibilidades intrínsecas.

Ha sido pues un largo recorrido de la novela cuyas tres etapas puntualiza el mismo Marías y que resumimos a continuación, sin ordenación cronológica: la primera etapa está determinada por la necesidad, simplemente sentida, ni siquiera formalmente enunciada, de una nueva forma de conocimiento, cuyos fundamentos no se encuentran en una filosofía

³⁵ Julián Marías: *Filosofía actual y existencialismo en España*, Madrid, Revista de Occidente, 1955, p. 351.

actualmente poseída, ni siquiera buscada con precursores como Proust, Kafka etc. La segunda etapa es la novela como método autónomo de conocimiento, es decir, como sustitutivo de una filosofía a la cual se ha renunciado, porque se cree que es incapaz de aprehender la vida y la muerte del hombre. Por último, la novela como complemento o instrumento auxiliar de una filosofía, como método parafilosófico. Esta clase de novela está vinculada en muchos casos a la filosofía existencial, pero no se piense en modo alguno que esa tendencia filosófica y literaria ha agotado todas las posibilidades de la novela.

Como vemos pues, la novela se presenta como un instrumento que posibilita el acceso a la realidad humana en tanto en cuanto que queda una institución viva de la vida humana, y desde este prisma, puede ser el punto de partida de una consideración metafísica. El hecho de que el pensamiento existencialista se exprese hoy preferentemente por los tratados teóricos o por medio de ficciones, constituye un esfuerzo por conciliar lo subjetivo y lo objetivo, lo relativo y lo absoluto. Si la descripción de la esencia compete a la filosofía propiamente dicha, solamente la novela permitirá evocar en su verdad completa el brote original de la existencia. De allí, la pretensión que tiene de captar el sentido en el corazón mismo de la existencia.

No obstante, cabe puntualizar aquí que tanto la novela como el drama existencialistas difieren sensiblemente del drama y de la novela a que estamos acostumbrados. La literatura clásica, no sólo la del siglo de oro, sino también aquella que, hasta nuestros días, se inspira en el mismo espíritu, nos presenta tipos, analiza caracteres, describe costumbres, desarrolla situaciones; pretende hacernos conocer al hombre y la vida humana, permanece por así decirlo en el campo esencialista ya que tiende a captar lo general. La literatura existencialista, por el contrario, se encierra, por lo menos inmediatamente, en lo singular, que es, en definitiva, lo único que existe, y trata de experimentarlo mentalmente en su singularidad, en su existencia.

La sangrienta y desoladora realidad vivida y circunscrita en torno a las dos guerras mundiales ha ocasionado una profunda crisis de valores a partir de la cual el hombre se ve obligado a replegarse sobre sí mismo para

interrogarse sobre su propia existencia. Desde este punto de vista, se puede afirmar sin riesgo de equivocación que la tendencia unánime de los existencialistas es la de estudiar, al menos como primero e indispensable punto de partida, lo individual y concreto por oposición a lo universal y abstracto. El individuo, dicen, es la verdadera realidad; lo universal como tal, no existe, no tiene auténtica realidad fuera de nuestro entendimiento. Pero, el individuo que ante todo interesa al existencialista es el hombre, no en general, como fruto de una abstracción, sino en su concreta realidad individual, con sus problemas vividos y diarios. En otras palabras, la realidad humana tal como la van viviendo en su cotidiano existir los individuos, su existir fluyente, su existencia en acción. Esa es su existencia, su verdadera realidad y de ahí pues el nombre de existencialismo. Su insigne representante Sören Kierkegaard afirma que:

El existencialismo se esfuerza por reproducir fielmente el flujo y reflujo de la vida interior del hombre, antes de que el espíritu intervenga para introducir en ella una lógica que no existía. Así, como el pensamiento abstracto tiene por misión comprender abstractamente lo concreto, el pensador subjetivo o existencialista tiene, por lo contrario, la misión de comprender concretamente lo abstracto³⁶.

No obstante, cabe dejar constancia de que para Kierkegaard, la filosofía no es en modo alguno una pura actividad intelectual. El comienzo de la filosofía no es, como enseñaban Platón y Aristóteles, la admiración, sino la desesperación. En la angustia de la desesperación y del terror, el pensamiento humano se transforma y adquiere nuevas fuerzas, las cuales le conducen hasta fuentes de verdad que ni siquiera existen para los demás hombres. Por eso, filosofía y literatura se van a dar la mano mutuamente y así, en opinión de Guillermo de Torre:

³⁶ Sören Kierkegaard : *Post-scriptum aux miettes philosophiques*, Paris, Gallimard, 1941, p. 71 (traduzco del francés).

Lo filosófico dejará de ser coto cerrado, se vitaliza, lo problemático del pensamiento entra raudales en nuestras vidas complejas; al centrar en la primera persona del singular las cuestiones vitales, humanas, permanentes, éstas se colorean de un patetismo metafísico [...] No es, pues, nada extraño que en la literatura de las últimas décadas lo novelesco problemático haya sido ineluctablemente el género donde vinieran a manifestarse las obras más representativas³⁷.

Bajo pues todos estos presupuestos, nos proponemos a continuación analizar el caso puntual de España en relación con el movimiento filosófico existencialista europeo; caso que cierto hemos calificado anteriormente de atípico y que merece ser estudiado no sólo con mucho detenimiento sino también con especial precaución.

³⁷ Guillermo de Torre: *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, Madrid, Guadarrama, 1968, pp. 161-162.

CAPÍTULO VII

EL EXISTENCIALISMO EN ESPAÑA

La presencia o ausencia del existencialismo en España ha sido y sigue siendo muy posiblemente un tema discutido en el seno de la crítica literaria contemporánea. Si las dos guerras mundiales fueron los auténticos detonantes de las olas existencialistas que invadieron en un momento determinado casi todos los países europeos, España, sin ser participante de primera fila en aquellos conflictos bélicos, vivió también su propia tragedia con una guerra civil.

Así que de manera consecutiva unos y otros se vieron embargados por el mismo destino trágico que en lo cultural, artístico y literario acarreó posturas relativamente semejantes. A partir de este momento, empieza un profundo y escueto proceso de interiorización de la realidad vivida y circundante que desemboca en un pesimismo irrefrenable y en una patética angustia. Es, pues, este clima de desconfianza y de extremada desolación el que se reflejará en adelante en las creaciones estéticas y de manera más específica en la novela. *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela aparece en 1942, en el mismo año pues que *El extranjero* de Albert Camus. Más allá de esta curiosa coincidencia, entre 1946 y 1955 en España se publican novelas que reflejaron el clima de angustia y pesimismo característico de la literatura universal en aquellos años de postguerra: José Luis Castillo-Puche publica *Con la muerte al hombro* y *Sin caminos*, respectivamente en 1954 y 1956; *Lola espejo oscuro* de Darío Fernández Flórez aparece en 1950; Juan José Mira publica *En la noche no hay caminos* en 1955 y Gabriel Celaya publicaría en 1949 *Lázaro calla*, novela que la crítica literaria en su gran mayoría considera como la primera novela existencial española.

No obstante, una visión retrospectiva de la historia de la España de postguerra nos permite probablemente entender mejor el caso español que, recordémoslo de paso, es realmente atípico.

Inmediatamente después de la guerra civil española, Franco llega al poder instaurando una férrea dictadura que según él y sus partidarios, se presentaba como la mejor manera de volver a enlazar España con su pasado glorioso. En lo religioso, la alianza total entre poder estatal y eclesiástico desemboca en la creación de una censura que frena inapelablemente todo lo turbio y discutible para la ortodoxia, e incluso dictamina sobre libros orientativos. Desde esta acotación, la obra ensayística de Miguel de Unamuno *Del sentimiento trágico de la vida* publicada en 1912 fue objeto de virulentas críticas que culminaron con su prohibición. Según la ideología dominante, este libro, en clara alusión a *Del sentimiento trágico de la vida*, ponía en tela de juicio los mismos cimientos de la fe católica al poner en duda la existencia de Dios y la inmortalidad del alma.

A este grave problema de la censura, se une, en el aspecto político, el aislamiento de España por parte de las potencias occidentales, situación que desde luego tendría nefastas repercusiones en la vida cultural de los españoles. Con razón pues puntualiza Oscar Barrero que:

Con el final de la guerra civil española, el mundo cultural padece los efectos lógicos de una paralización a la que las circunstancias derivadas de la nueva situación no son ajenas. El cambio de régimen va a propiciar una transformación radical de los presupuestos ideológicos y culturales que había sustentado la República en años anteriores, y la filosofía y la literatura habrán de ser terrenos sobre los que los estamentos oficiales ejercerán una vigilancia especial, con objeto de preservar la nueva ortodoxia establecida³⁸.

A partir de este momento, España se ve obligada a vivir irremediabilmente al margen de las novedades literarias europeas, lo que trae consigo como cabe esperar, un grave problema de atraso cultural. Así, e insistimos en ello, sólo fue a partir de 1950 cuando en pensamiento español comenzó a experimentar la esperada actualización propiciada por el contacto

³⁸ Oscar Barrero Pérez: *La novela existencial española*, Madrid, Gredos, 1987, p. 13.

con el mundo exterior. Por entonces, proliferaban las tertulias literarias y, con ellas, las reuniones en que se leían y comentaban las obras más representativas de los existencialismos germano y francés. Esto demuestra que el viento del existencialismo que soplaba por Europa alcanzaría España pero tardíamente. Las investigaciones que hemos hecho no obstante tienden a atestiguar que no es así del todo y con lo cual hemos juzgado conveniente analizar este hecho.

7.1. Presencia del existencialismo en España

Por muy contradictorio que parezca, el existencialismo ya estaba presente en España antes de que las obras sartrianas recorriesen el mundo entero. Recordemos en este sentido que la curiosidad intelectual de Unamuno era tan irrefrenable que le llevó a aprender la lengua danesa para poder descifrar el pensamiento original de Sören Kierkegaard. *Del sentimiento trágico de la vida* aparece en 1912 y *La agonía del cristianismo* en 1924. La obra de Gemma Roberts a la que ya nos hemos referido y titulada: Unamuno: Afinidades y coincidencias kierkegaardianas demuestra de manera palmaria que Unamuno conocía bien el pensamiento del filósofo danés.

Ortega y Gasset por su parte ya le había comentado a su discípulo Julián Marías el *Sein und zeit* del pensador alemán en 1928 y el mismo Xavier Zubiri había seguido un año después los cursos de Heidegger y gracias a su traducción de *¿Qué es metafísica?*³⁹, escrito del pensador alemán, pudo establecer el primer contacto directo de una parte de los intelectuales españoles con el existencialismo. A todo esto, habría que añadir la visita del más ilustre representante del existencialismo católico a España, nos referimos desde luego a Gabriel Marcel, que tuvo incluso la oportunidad de impartir una serie de conferencias en Madrid en 1948.

³⁹ Eugenio Frutos: *“La vinculación metafísica del problema estético en Heidegger”*, Revista de Ideas Estéticas, núm. 6, octubre-diciembre 1948, pp. 335-342.

Son éstos datos de una prehistoria en la que curiosamente desempeñaba un papel nada desdeñable la Falange Española, que a través de “*Jerarquía*”, su principal órgano de expresión, voces como la de José María Pemán y Pedro Laín Entralgo se planteaban incluso la necesidad de “nacionalizar” al pensador germano en clara alusión a Heidegger, definiendo su filosofía como la más radicalmente humana entre todas Las filosofías de aquel entonces. Gabriel Celaya por su parte, había bebido ampliamente de las fuentes existencialistas, lo que le permitió distinguir llamativamente “una izquierda y una derecha existencialista tal como antaño se distinguía una derecha y una izquierda republicana. He aquí, pues, unos cuantos datos que a título ilustrativo hemos querido resaltar antes de examinar los precedentes españoles del existencialismo europeo.

7.2. Miguel de Unamuno y el existencialismo

Si no se le puede calificar a Miguel de Unamuno de filósofo en el sentido sistemático de la palabra, nunca se le podrá negar su condición de buceador incansable en los temas que interesan al hombre: la vida, su sentido último, la duda, el misterio existencial, la impotencia de la razón, la fe, la inmortalidad etc. Son todos temas recurrentes en su pensamiento y ocupan un lugar destacado en una amplia producción artística y literaria. Desde este punto de vista, la inexistencia de tratados filosóficos orgánicos y sistemáticos en el caso puntual del existencialismo no hace más que corroborar la certera afirmación de Unamuno: “la filosofía española no se ha revelado sino fragmentariamente, en símbolos, en cantares, en decires, en obras literarias como *La vida es sueño*, o *El Quijote* o *Las Moradas*, y en pasajeros vislumbres de pensadores aislados”⁴⁰.

Profundamente preocupado por la vida y su sentido último, buena parte del pensamiento unamuniano oscilará entre dos polos opuestos como el ser y

⁴⁰ Miguel de Unamuno: “*Sobre filosofía española*”, en Ensayos, Vol. II, p. 555.

el no ser, articulándose a un más que justificado interrogante filosófico fundamentado en la creencia, una creencia que le llevaría a descalificar la razón y no por argumentos ultraterrenales, sino por obligación vital y por voluntad de vitalismo. Así pues, cuando Unamuno empezó a leer extensa e intensamente a Sören Kierkegaard, uno de los más importantes puntos de contacto entre su propio modo de pensar y el del insigne escritor danés fue la insistencia de éste en los efectos del intelecto sobre la religión cristiana. Porque para ambos pensadores, la facultad de la razón, la inteligencia, no abre, sino más bien obstruye el camino de la fe.

En su libro anteriormente citado, Gemma Roberts ha realizado un estudio más que meritorio sobre los dos escritores con bastantes coincidencias entre las que destaca el concepto de “intrahistoria”, que de forma resumida, se puede explicar de la siguiente manera: El motivo de la intrahistoria reaparece en los monólogos de Augusto Pérez, protagonista de *Niebla*, las entrañas de la historia son una contra-historia, es un proceso al que ella sigue. El río subterráneo va del mar a la fuente. Unamuno nos habla de una contra-historia, es decir, de un movimiento hacia atrás, hacia los orígenes; Kierkegaard por su parte, de una contra-corriente de eternidad capaz de fluir hacia el presente o actualizar el pasado. Basta meditar un poco para darnos cuenta de que ambos conceptos, aparentemente opuestos, se identifican dentro de una misma dialéctica que presupone la anulación de la temporalidad. En contra-posición al tiempo, a la historia, prevalece lo eterno; y es esta sobrevivencia de lo eterno lo que permite a la conciencia el flujo y reflujo de rememoración y anticipación, semejante al mar en su constante movimiento de mareas, corrientes y contra-corrientes. La alusión de ambos autores al simbolismo del mar es especialmente significativa.

Como ya hemos mencionado, Unamuno no es un filósofo sistemático pero ha logrado sobradamente despertar la atención sobre una serie de cuestiones últimas decisivas, presagiando así lo que va a ser el pensamiento metafísico del medio siglo anterior.

Así es como va a escoger la novela como género literario más idóneo para expresar los problemas existenciales que tanto le preocupaban. La novela en Unamuno nace de la conclusión de sus ideas, del deseo de incorporar sus ideas en literatura. *Del sentimiento trágico de la vida* es uno de los ensayos que mejor resume su filosofía vital. Las preocupaciones que desarrolla en este libro están presentes también en el resto de su producción literaria. Así, pues, una y otra vez, se enfrenta con los mismos temas que son los que de verdad le preocupan, para asimilar mejor las contradicciones de la existencia. A diferencia de otros tratados o manuales de teología, filosofía o metafísica, en este ensayo, Unamuno toma como punto de arranque su propia individualidad, sus reflexiones íntimas y personales sobre la “tragedia”, tragedia no en el sentido literal y emotivo sino más clásico, de su vida: la obsesión por la pervivencia después de la muerte. Al igual que ocurre en el resto de su producción literaria, Unamuno se ha esforzado en este libro por convertir en universales unos conflictos religiosos y filosóficos que son muy personales.

No obstante, cabe puntualizar que a Unamuno no le interesa cualquier hombre sino, el de carne y hueso, el que nace, sufre y muere, es decir, el hombre en su vida diaria con todo lo que conlleva como altibajos. A él le gustaría vivir y desentrañar el misterio más recóndito de las cosas pero esta ansia vehemente choca de repente con una tragedia insalvable:

Porque vivir es una cosa y conocer otra, acaso hay entre ellas una tal oposición que podamos decir que todo lo vital es antirracional, ya no solo irracional, y todo lo racional, anti-vital. Y ésta es la base del sentimiento trágico de la vida (...) pero dejadme soñar; si este sueño es mi vida, no me despertéis de él. Creed en el inmortal origen de este anhelo de inmortalidad, que es la sustancia misma de mi alma. Pero ¿de verdad creo en ello? Y ¿para qué quieres ser inmortal? Me preguntas. ¿Para qué? No entiendo la pregunta, francamente, porque es preguntar la razón de la razón, el fin del fin, el principio del principio⁴¹.

⁴¹ Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Aguilar, 1987, pp. 43; 50.

Esta aseveración de Unamuno entronca directamente con el pensamiento de la filosofía existencialista o por lo menso en su vertiente ideológica. Según las tesis existencialistas, al hombre le gustaría igualmente vivir plenamente la vida y, en su confrontación con el mundo suprimir cualquier obstáculo para su plana realización. Pero, una terrible pesadilla le despertará de su sueño más profundo: nos referimos desde luego a su propia temporalidad y a su insoslayable finitud. Sartre lo ha percibido muy pronto y con razón pues pudo subrayar:

El exilio, el cautiverio, sobre todo la muerte que tan hábilmente disfrazamos en las épocas dichosas, se hacían el objeto perpetuo de nuestra preocupación, nos enseñaban que no son accidentes evitables, ni siquiera amenazas constantes pero exteriores: había que reconocerlo como nuestra suerte, nuestro destino, el origen profundo de nuestra realidad humana; a cada segundo vivíamos en toda su plenitud el significado de esta pequeña frase banal: todos los hombres son mortales⁴².

Tal es en definitiva una de las facetas del pensamiento unamuniano que en varios de sus aspectos puede lógicamente considerarse como una suerte de anticipación de muchas de las tesis que iban a difundir los existencialistas una vez finalizada la segunda guerra mundial. Pero, e insistimos en ello, el pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno se expresó esencialmente a través de obras ensayísticas y ficcionales en general que son indiscutiblemente otra vía privilegiada para captar al hombre en su ser, su condición y su devenir histórico. Sus novelas por ejemplo, nos ponen en contacto con esa verdadera realidad que es el hombre. Y a través de ellas, intenta llegar hasta la inmediatez misma del drama humano y contarlo, simplemente, dejándolo ser lo que es, soporte o misión básica de la novela existencial en general.

⁴²Jean-Paul Sartre : “*La République du silence*”, en *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949, p. 12 (traduzco del francés).

No obstante, cabe señalar aquí que Miguel de Unamuno no ha sido el único en España en adelantar en buena medida la ideología del pensamiento de la filosofía existencialista ya que, a su lado, despunta también el pensamiento filosófico de José Ortega y Gasset que puede considerarse, desde cierta perspectiva, como precedente del existencialismo europeo aquí en España.

7.3. Ortega y Gasset y el existencialismo

Ya comentábamos anteriormente que en 1928, con motivo de la publicación del *Sein und zeit* de Martín Heidegger, Ortega y Gasset había hecho varios comentarios del libro a sus discípulos entre los cuales estaba Julián Marías. Esta es una muestra evidente de que Ortega estaba bastante conectado con todo lo que bullía en el mundo filosófico-literario de su tiempo. Si bien es verdad que la totalidad del pensamiento filosófico orteguiano no es cotejable con la filosofía existencialista, existen sin embargo aspectos en los que apenas se diferencian. Y ¿qué decir de su idea de compromiso, de libertad y de responsabilidad?

Ortega ha sufrido por cierto varios ataques en las tesis que defendía y hasta se le discutieron su condición de filósofo por carecer de sistema filosófico propio. Pero, tras haber madurado sus propósitos, la respuesta de Ortega no tardó en llegar a sus detractores a los que dejó la lapidaria frase “yo soy yo y mi circunstancia”, y de ella nació la razón vital, la razón histórica con todas sus ramificaciones hacia la historia. Ortega advierte de manera contundente que:

La cultura europea- es cierto- se ha apartado de la vida y sus fermentos, embarcándose en la nave del racionalismo puro, pero, como las tripulaciones de los veleros antiguas en sus largas travesías, ha enfermado de escorbuto, por falta de vitaminas. No cabe duda de que la vida tiene que ser culta, pero la cultura tiene que ser vital, y por eso formulaba como tema de nuestro tiempo volver a insertar la razón en la vida. Kierkegaard como otros existencialistas nos advierte que también tiene el hombre un interés personal, objetivo, racional, de otro modo, el hecho enorme de la ciencia sería inexplicable. Es de la razón vital-que

le impele al hombre estar en lo cierto para existir-, de donde nace la razón científica como uno de sus modos de especificaciones; la razón vital, que sería otra cosa que la vida misma, dándose cuenta de sí y del mundo en que vive. Son necesidades vitales las que obligan al hombre a teorizar⁴³.

Por eso Ortega discrepará con los existencialistas en el concepto de “Existencia” que, según él, constituye nada más nada menos que una revelación dentro de la vida humana. En este sentido, no quiere que los vocablos “existir” y “existencia” se empleen de forma abstrusa e incontrolable, que es precisamente inversa del que sí la palabra milenaria porta y dice. Advierte de esta forma a los que quieren designar así el modo de ser del hombre puntualizándoles que el hombre, es el único que no existe, es decir, no está allí como las cosas, sino que vive o está viviendo.

Aquí urge resaltar que desde el punto de vista estrictamente ideológico, el pensamiento filosófico orteguiano desborda ampliamente el pensamiento filosófico existencialista puesto que Ortega nos presenta una visión filosófica deferente del hombre. Así pues, frente a ciertas tendencias existencialistas que insisten y exaltan la negatividad de la vida – angustia y desesperación en Kierkegaard; la nada en Heidegger, la absurdez en Sartre –, Ortega relaciona todos estos aspectos con lo que él denomina “El lado dramático de la filosofía” que ha de distinguirse radicalmente con “el lado jovial de la filosofía”. Con esta afirmación, Ortega va más allá de la negatividad de la vida humana a la que opone un sentido deportivo y festival de la existencia.

No sería pues nada temerario hablar, en el caso orteguiano, de un verdadero “humanismo existencial”. La vida no es y tampoco puede ser una tragedia, por eso rechaza “el sentimiento trágico de la vida” como formalidad última del existir humano. Es en la vida donde las tragedias se producen y son humanamente posibles y nos lo advierte en estos términos:

⁴³ Fernando Vela: *Ortega y los existencialismos*, Madrid, Revista de Occidente, 1961, pp. 74-75.

Si tomamos sólo patéticamente la filosofía, estamos perdidos porque entonces perdemos “la libertad de espíritu”, la audacia y alegría acrobáticas sin las cuales no es posible teorizar. Mi idea es, pues, que el tono adecuado al filosofar, no es la abrumadora seriedad de la vida, sino la alecónica jovialidad del deporte, del juego⁴⁴.

Estos son, sumariamente, algunos precedentes del existencialismo europeo en el marco filosófico-literario español que iban a caldear el ambiente literario con la llegada en tromba de las tesis de los existencialistas ateos (Sartre, Camus) a raíz de la segunda guerra mundial. El existencialismo en España sigue siendo un tema polémico que ha derramado torrentes de tinta. Para unos estudiosos, se puede perfectamente hablar de un existencialismo español, mientras que para otros sería pura quimera mencionarlo ya que no existe; y en el supuesto caso de que se mencione en España, se presenta única y exclusivamente bajo la tendencia tremendista. Las opiniones abundan al respecto: Pérez Minik estima que “el tremendismo es la actualización en España de una ráfaga de la tormenta existencialista que aquejaba a Europa en aquellos momentos”⁴⁵; refiriéndose también a la misma cuestión, José María Castellet no duda en afirmar que “*La familia de Pascual Duarte*” introdujo pues en España bajo la forma muy particular del tremendismo, el movimiento existencialista que comenzaba a desarrollarse en Europa⁴⁶; y Santos Sanz Villanueva, definiría el tremendismo como “feísmo vinculable con una peculiar manifestación hispana del existencialismo”⁴⁷.

⁴⁴ Ortega y Gasset: *La idea del principio en Leibniz*; Madrid, Revista de Occidente, 1992, p. 312.

⁴⁵ Domingo Pérez Minik: *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Madrid, Guadarrama, 1957, p. 318.

⁴⁶ José María Castellet: *La novela española de posguerra*, Preuves, núm. 123, mayo 1961, pp. 22; 25.

⁴⁷ Santos Sanz Villanueva: *Historia de la novela social española*, Madrid, Alhambra, 1980, p. 43.

Partiendo pues de todos estos presupuestos, nos proponemos a continuación examinar detenidamente los posibles lazos o conexiones del tremendismo con el existencialismo europeo y ver en qué medida ambas tendencias pueden llegar a identificarse ya que en definitiva, nuestro objetivo no es volver a plantear aquí el reñido debate de la existencia o no del existencialismo en España, sino comprobar en un determinado novelista la expresión de un pensamiento existencial difusamente planteado en su novelística. Desde esta perspectiva, nos ahorraremos ciertas ambigüedades como las que hemos podido desentrañar en Julián Marías al aseverar que:

No hay existencialismo en España, sino una filosofía que no es existencialismo pero que, no obstante, ha anticipado la novela existencial y las más verdaderas de las tesis que bajo este rótulo circulan hoy ruidosamente por los dos hemisferios del planeta⁴⁸.

7.4. Tremendismo y existencialismo

Tremendismo y existencialismo son dos conceptos ampliamente analizados por la crítica literaria. Al plantear aquí el análisis de ambos conceptos, urge puntualizar que no tenemos la pretensión de entrar en una dinámica repetitiva y contraproducente consistente en retomar argumentos y tesis ya claramente expuestos sino, ver en qué medida se pueden identificar tremendismo y existencialismo.

Al examinar la ascendencia etimológica del vocablo, nos percatamos que “tremendismo” deriva del adjetivo “tremendo”, a partir del cual se ha llegado al neologismo. Este neologismo literariamente reconvertido apareció por vez primera bajo la pluma de Antonio Zunzunegui en su novela titulada *El Chiplichandle*, obra escrita entre 1931 y 1935: “empezó a practicar el

⁴⁸ Julián Marías: *Filosofía actual y existencialismo en España*, Madrid, Revista de Occidente, 1955, p. 351.

tremendismo. Bebía sin continencia las mezclas más disparatadas”⁴⁹, y de ahí, pues, toda la carga áspera de la palabra que le confiere por así decirlo una connotación absolutamente negativa. No es una casualidad que Camilo José Cela a quien se ha colgado mil y una veces el marbete de “tremendista” se haya quejado porque sabía, a la perfección que dicho sustantivo conlleva una clara intención de desprestigio.

Pero, con el paso del tiempo, el vocablo “tremendismo” lanzado originariamente como denigratorio, se diluye para convertirse en el nombre de una tendencia de la novela española de postguerra cuya intención más manifiesta era revelar el estado de violencia legal en que vivía la sociedad española con el intento de eludir también la censura.

Así que no era nada extraño que gran parte de las novelas españolas publicadas entre 1940 y los primeros años de la década cincuenta estuviesen teñidas del común denominador tremendista. Ya nos hemos referido a las novelas de José Luis Castillo-Puche, Darío Fernández Flórez y Juan José Mira, entre otros, que manifiestan ya en sus títulos ese sentimiento de incertidumbre, soledad y abandono, y en resumidas cuentas de ese sentimiento de angustia y de la nada tan propio del existencialismo.

Podríamos incluso resumir aquí las características más notables de esas novelas en lo que a la técnica narrativa se refiere: predominio del protagonismo individual, recurrencia de espacios reducidos y angostos – café, celda, taberna- como signo de opresión y asfixia de los personajes, ausencia de análisis psicológico y preocupación por el contexto social, reducción y condensación del tiempo narrado, proyección del autor sobre el personaje-narrador y una aparente despreocupación por los aspectos formales y estilísticos del lenguaje, con la natural salvedad de escritores como Cela, Miguel Delibes, Torrente Ballester etc.

⁴⁹ Antonio Zunzunegui: *El Chiplichandle*, Madrid, Estudios, 1940, p. 290.

Así, el tremendismo vino a asentarse como tendencia literaria con una negativa carga semántica y estética reveladora de la realidad social que con todo su peso de monstruosidades, hace que el lector se horrorice y no reconozca en esa sociedad narrada la propia sociedad en la que vive. Aquello lo vio Gemma Roberts con meridiana claridad cuando afirmaba que “el tremendismo acentúa los aspectos sombríos de la vida y en él, destacan los aspectos negativos de la vida como crueldad, sufrimiento, muerte, angustia, náusea, aburrimiento”⁵⁰.

De ser así, el tremendismo no puede ser sinónimo de existencialismo ya que los aspectos en los que hace especial énfasis son sólo una parte de la vertiente ideológica existencialista, que Emmanuel Mounier rotula bajo la denominación de “vida expuesta” en su dimensión amarga, tediosa y por tanto negativa. De haberse limitado a resaltar única y exclusivamente la negatividad de la vida humana, la filosofía existencialista nunca llegaría a tener una visión total y unitaria del hombre, cuya vida nunca puede resumirse en un conglomerado de desdichas.

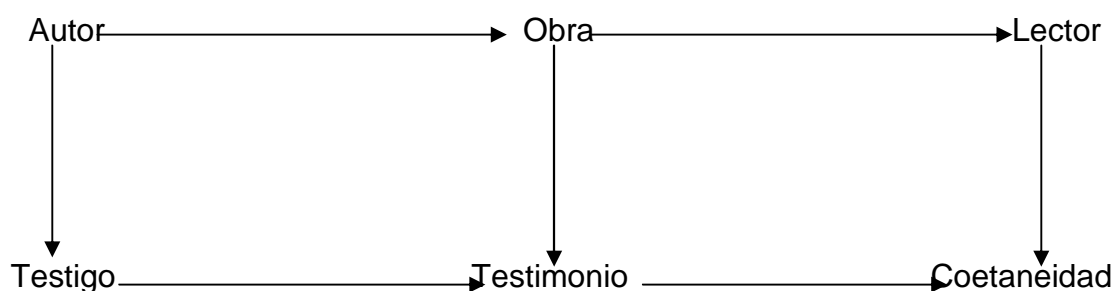
La filosofía existencialista, insistimos, es una filosofía unitaria del hombre y de su vida; no sólo indaga en sus angustias sino también en sus esperanzas, considerando así la totalidad de los altibajos de la vida del ser humano empujándolo incluso en los momentos de adversidad a actuar y responsabilizarse de su propia situación.

Si además todo acto de creación literaria nace de un distanciamiento y toda lectura resulta en un alejamiento con respecto a la realidad, la tendencia tremendista de la literatura española de posguerra resulta una huida o escapismo como respuesta de los novelistas frente a una grave situación de crisis colectiva de la sociedad, parámetro que por lo demás no observa el existencialismo en sus presupuestos teóricos puesto que postula un compromiso indefectible. Es, en nombre de este compromiso que los

⁵⁰ Gemma Roberts: *Temas existenciales en la novela española de posguerra*, Madrid, Gredos, 1978, p. 44.

existencialistas escogen la novela como el medio comunicativo más idóneo para acceder al corazón del común de los mortales otorgando un lugar bastante secundario al aspecto estético de sus obras. Sartre nos lo dice en términos inequívocos insistiendo en que “el estilo debe pasar desapercibido”; en la prosa, afirma, “el placer estético no es puro si no se da por añadidura”⁵¹.

Y para dar mayor consistencia a sus argumentos, los existencialistas van a optar por un esquema diferente del de Roman Jakobson, postulando que el escritor ha de ser un testigo ocular de todo aquello que nos viene contando, que la obra ha de convertirse en testimonio sobre la vida y que el lector sea un coetáneo de los acontecimientos referidos o narrados. Podríamos, pues, reestructurar dichas informaciones con el siguiente esquema:



Más allá de estos presupuestos teóricos estrictamente existencialistas, el tremendismo literario español resulta menos especulativo y apenas indaga en la dimensión metafísica de la realidad humana, y postula una vía de escape, de supervivencia a la caótica y aterrorizadora realidad española de postguerra.

Un detalle pocas veces señalado y, sin embargo, esencial para comprender los presupuestos tremendistas es la ambientación rural de la práctica totalidad de las obras afines a dicha tendencia, localizadas en un ámbito rural en el que los instintos primarios y hasta salvajes del ser humano

⁵² Jean-Paul Sartre: *¿Qué es literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1967, p. 73.

afloran por encima de las leyes de cualquier civilización. Identificar, pues, sin reservas el tremendismo con el existencialismo sería negarle a este último la voluntad y esfuerzo desplegados por captar unitariamente al hombre en su dimensión concreta de la vida con todos sus posibles altibajos. La conclusión a la que llega Oscar Barrero es esclarecedora al respecto: “el tremendismo y sus secuelas constituyen un notario privilegio de la incapacidad de nuestra novela de entonces para elevarse por encima de la plana realidad”⁵².

La configuración del capítulo anterior nos ha permitido fundamentalmente señalar la existencia del existencialismo en España con pensadores como Unamuno, Ortega y Gasset e incluso Antonio Machado, que lograron gracias a su clarividencia, adelantar en el ámbito español las ideas maestras que jalonarían la esencia de una gran corriente filosófica que partiría del hombre en su dimensión histórico-social, se centraría en él y le plantearía también como finalidad intrínseca, en un proceso de búsqueda y de reconciliación del hombre consigo mismo.

Desde este particular punto de vista, nos es forzoso reconocer el gran mérito de dichos predecesores del existencialismo en el marco español por haber sentado las bases de una conexión de España con el resto de los países vecinos europeos. Desgraciadamente dicha labor de orientación y de unificación se vería muy pronto truncada por el estallido de una guerra civil al término de la cual España se vio obligada a desandar lo andado por causa de una férrea dictadura que le cerraría cualquier posibilidad de comunicación con el mundo exterior. A partir de este momento, se abrió una gran brecha en el mundo cultural de los españoles, brecha acentuada a nivel interno por muy fuertes barreras censoras. Con todo, esta situación inquisitorial se flexibilizó a partir de los años cincuenta y con ello se inició urgentemente un proceso de readaptación.

⁵² Oscar Barrero Pérez: *Op. Cit*, p. 202.

Fue precisamente durante aquel período de readaptación cultural cuando algunos aspectos del existencialismo – que ya habían recorrido ampliamente toda Europa – empezaron a percibirse difusamente en las obras literarias españolas. Si no fuera por causa de la censura franquista, muy posiblemente la novela existencialista española de postguerra hubiera tenido la misma envergadura que la de los países vecinos. La censura ha sido, pues, un hándicap de fuste que uno ha de tener muy en cuenta a la hora de considerar la conexión de España con el existencialismo. Tal vez sea esta falta de intensidad o profundidad en el planteamiento del existencialismo en las obras narrativas españolas de posguerra la que justifica esa proclividad de parte de los críticos a identificar sin reservas el existencialismo con la tendencia tremendista.

No obstante, sería conveniente aquí recordar que existencialismo y tremendismo tienen el común denominador de ser resultado de una profunda crisis social, y ante tal situación, la misión del arte es reconciliar al hombre consigo mismo después de un diagnóstico previo de sus tormentas interiores. Así que no le quitaremos razón a Ernst Fischer cuando afirma que:

El deseo del hombre de expansionarse, de complementar su ser indica que es algo más que un individuo. Sabe que sólo puede alcanzar la plenitud, la totalidad si toma posesión de aquellas experiencias de los demás que puedan ser potencialmente suyas. Ahora bien, lo que el hombre aprende como potencial suyo abarca todo cuanto la humanidad en general es capaz de hacer. El arte es el medio indispensable para esta función del individuo con el todo. Refleja su infinita capacidad de asociarse a los demás, de compartir las experiencias y las ideas⁵³.

Es justamente sobre esta base social y solidaria del arte que enfocamos la obra novelística de Alfonso Grosso, conectándola con los presupuestos ideológicos de la filosofía existencialista.

⁵⁴ Ernst Fischer: *La necesidad del arte*; Barcelona, Nexos, 1985, p. 29.

CAPÍTULO VIII

LA CONCEPCIÓN DRAMÁTICA DE LA EXISTENCIA

Toca ahora meternos en el meollo del tema con la labor no menso ardua de desentrañar los distintos aspectos de la novelística grossiana que encajarían en los presupuestos ideológicos de la filosofía existencialista. Se ha dicho que el ser humano es un animal social que sólo se mueve dentro y por la sociedad. En este sentido, a la hora de abordar la trayectoria literaria de Alfonso Grosso habrá que circunscribirla forzosamente en el contexto histórico-social que le ha tocado vivir. Buena parte de sus obras literarias se escribieron una vez finalizada la guerra civil en un contexto de crisis general que, en su vertiente cultural, tenía dos características llamativas: su impermeabilidad y su casi nula receptividad.

Las nuevas reglas de juego diseñadas e impuestas por la nueva dictadura iban a condenar inexorablemente la cultura a la asfixia. Para que la ortodoxia no tambalease de sus propios cimientos, se instaló una poderosa censura que lo contralaba todo. Ante este estado de cosas, las alternativas que quedaban no eran muchas: acatarlo todo y quedarse callado – sabiendo que quien calla otorga – o mostrar su disconformidad asumiendo los riesgos o consecuencias que aquello podía conllevar.

Al trasladarse esta situación de conflictividad en el ámbito de la creación literaria, el artista, ante su negativa a aceptar lo preestablecido, corre el riesgo de ser un inadaptado social o de sufrir una cierta marginación propia de una sociedad enajenada. Y siendo marginal, el escritor tiene la posibilidad de expresar en su obra su protesta ante su propia situación dentro de la sociedad manifestando al mismo tiempo las íntimas contradicciones de la misma.

Este rechazo o inconformismo es el fundamento básico de la novela y nos lo recuerda Lukács: “para que haya novela hace falta una oposición radical entre el hombre y el mundo, entre el individuo y la sociedad”⁵⁴.

Esta afirmación de Lukács es aplicable para la gran mayoría de las obras de Grosso que hemos estudiado en esta presente tesis. Humanamente afectado por la situación de su pueblo y de su país, Grosso emprende su particular lucha por la alienación, la explotación del hombre por el hombre, la injusticia en cualquiera de sus formas valiéndose del arma de la escritura que dispone. Así es como va a instrumentalizar su literatura a favor de una causa fundamentalmente social. Sus obras ficcionales de la etapa del realismo social constituyen un buen testimonio de ello, y al mismo tiempo que informan de su rebeldía casi innata, nos dan también una idea de su propia ideología. Desde este punto de vista, cabe puntualizar que la lucha de Grosso no es para nada una lucha motivada por esnobismo o por mera propaganda sino por un ideal en el que nunca ha dejado de creer, y del que, en más de una ocasión, ha sido motivo de ciertas amalgamas y tergiversaciones tanto en su persona como en sus obras. La firme creencia en sí mismo y en ideales de los que nunca ha claudicado nos da muestras inequívocas no sólo de su personalidad sino también de su sinceridad dejando claro que no le gusta la sociedad en que le ha tocado vivir.

No es de extrañar pues que el sevillano se lo manifieste rotundamente a Sergio Vilar, en una encuesta hecha por este último entre los intelectuales y artistas españoles. A la pregunta del encuestador por saber si ¿se considera integrado en (o aislado de) la sociedad en que vive?, Grosso le recalca que “se siente integrado en la sociedad en que vive, una sociedad que no le gusta y que tiene grandes deseos de cambiar”⁵⁵.

⁵⁴ George Lukács: *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa, 1971, p. 185.

⁵⁵ Sergio Vilar: *Manifiesto sobre arte y libertad*, Barcelona, Fontanella, 1964, p. 177.

Calando hondo, estos factores exógenos a los que ya hemos aludido no son los únicos que han suscitado en él un cierto desasosiego existencial ya que, en lo personal, se unen otras circunstancias que le han dejado heridas abiertas y de difícil cicatrización.

Al estallar la guerra civil, Grosso sólo tenía ocho años, y siendo tan niño, pudo también ser testigo ocular de escenas terroríficas protagonizadas por los falangistas que perseguían a sus enemigos hasta zonas muy cercanas de su escuela.

En el ámbito familiar, a los dos años de edad, se separó de su madre, una separación que dejaría en él secuelas muy profundas y que viviría como un naufragio. Así nos lo confiesa a través de Alberto Gentil, narrador de *Florido mayo*:

La aguja orientadora de la brújula de Edipo (...) perdió su rumbo y se volvió loca antes de cumplir dos años, al separarme de mi madre. A partir de entonces soy consciente de mi naufragio, Delia; desde tan temprana edad busco desesperadamente una vagina sustituta, gemela, la otra media naranja imposible de aquel nido feliz-muerto para mí mucho antes de morir ella realmente, para poder pensar siquiera en él como algo palpitante y vivo, factible de reencontrar por fin algún día- que no debiera haber abandonado nunca p. 137.

Ante la magnitud de su indefensión y abandono, la voz desgarradora del narrador eleva este pasaje del libro a una dimensión elegíaca asimilable a un paraíso perdido y que el niño Grosso, de aquí en adelante, se esforzará en encontrar. Si a este déficit afectivo manifiestamente claro le añadimos la temprana muerte de su madre, nos percatamos perfectamente de que la vida del sevillano no fue un lecho de rosas. La recurrencia en sus ficciones de la tuberculosis, que afecta a tantos personajes de su universo novelesco, constituye una suerte de transmutación de un mal familiar:

La temible tuberculosis de posguerra hizo estragos en la familia de Grosso. Francisco Grosso, el hermano pintor; Pilarito fallecía a los dieciocho años; Mariana Ramos, la madre, a los cuarenta y tres años, todos ellos en la trágica década de los años cuarenta, los llamados

“años del hambre”, cuando medio litro de aceite, un bote de leche condensada, cien gramos de bacalao, media docena de huevos y el pan negro de cada día, formaban parte de los mejores sueños de los españoles de aquellos tiempos⁵⁶.

Desde esta perspectiva, nos damos cuenta de que la vida social de Grosso ha sido habitada por un cúmulo de sinsabores que la escritura se encargará al final de salvar.

Al escogerla como vocación irrenunciable, su literatura se basará de aquí en adelante en la condición insobornable del escritor, en un fervoroso compromiso ético con el oficio de escribir y en la toma de partido por la verdad no oficial de la historia. Esta particular filosofía vital rezuma en él la visión utilitaria del arte, su función ennoblecedora y su carácter de catalizador social. Así pues, gracias a esta función catártica del arte, planteará la escritura como exorcismo para combatir la soledad que ha sido casi siempre la más fiel compañera del novelista sevillano.

Pues, en nuestra opinión, no cabe buscar una causa única de ese desasosiego vital de Grosso ya que son múltiples, y todos se aúnan para minarle moralmente todas las fuerzas. En *Florido mayo*, Grosso soltará todo el lastre de los demonios que iba amontonando; y después, se sentirá más liberado, ligeramente descansado de su peso ante un libro que:

Tiene mucho de cultismo, de sarcasmo, de ironía pero sobre todo está lleno de dolor. Se ha sentido satisfecho de haber respondido a sus propias preguntas con su obra y hasta de considerarse frustrado como hombre, no como escritor. Se lo han dicho los mismos demonios que tenía guardados, esperando desde hace mucho tiempo. Se han atrevido a llamarle frustrado a este hombre que se pone como triste

⁵⁶ Julio Manuel de la Rosa; *Alfonso Grosso o El milagro de la palabra*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, p. 41.

escribiendo y que no tuvo quizá aquel tipo de amor con el que soñaba. Dice que le ha salido patética la historia de su vida⁵⁷.

Así, como gran escritor, Alfonso Grosso conoció el dolor y como ya se sabe, son los dolores los que nos hacen grandes. Y su dolor era muy sincero, y hasta se ha llamado Edipo por la página anterior de *Florido mayo*. A todo esto, hay que añadir también la situación de arrinconamiento que sufría su Andalucía natal, víctima de una de las peores lacras del imperialismo: el imperialismo cultural que oscurece la conciencia humana. Para no sucumbir a este laberinto de oscurantismo, Grosso tuvo que “migrar” para incorporarse a los centralismos culturales de Madrid y Barcelona. Fanny Rubio, que tuvo la sagacidad de estudiar de manera exhaustiva los tres centenares de revistas repartidas por todas las provincias españolas en los últimos cincuenta años, manifestaría con contundencia que: “No se ha elogiado bastante el esfuerzo de estos grupos de intelectuales de provincia, que trabajan aislados las más de las veces en lucha contra la incompreensión, la desidia y la falta de medios económicos”⁵⁸. Por eso Grosso manifestará sin ambages que tiene los lectores que se merece, ni más ni menos. Es consciente que sus obras son más bien minoritarias, cultistas y cuenta también con el nivel cultural bajo que hay en España, dejando claro que en cualquier otro lugar de Europa, su novela no sería minoritaria.

Como vemos pues, Grosso ha crecido en un desamparo existencial que tendrá especial eco en sus obras ficcionales que le servirían de marco idóneo para expresar sus angustias existenciales que soportaría sin desfallecer nunca ya que vienen todas desde lo más profundo de su ser. Hay en él un nexo tan estrecho entre vida y obra que la frontera se hace casi imperceptible para el

⁵⁷ María Dolores Fígares: “*Alfonso Grosso y su recuerdo patético*”, Ideal, 6 de Abril, 1973, p. 8.

⁵⁸ Fanny Rubio Gámez: *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner, 1976, p. 14.

lector. En definitiva, el sevillano ha sido el creador de una literatura imbuida de la urgencia impostergable de volver a plantear decisivamente los problemas del hombre y de la sociedad de su tiempo a pesar de estar en contradicción flagrante con la misma. De allí surge la imperiosa necesidad que tiene el escritor de hacerse cargo del destino de su pueblo. Aquello lo vio con claridad meridiana José Gerardo Manrique de Lara cuando afirmaba que:

El escritor es un crítico que se enfrenta con una realidad convencional que luego estudia y desmenuza. En una apreciación cualitativa, el escritor es un hombre que se integra en la sociedad o se margina del hecho social por una razón sustantiva e ideológica que constituye el hecho literario⁵⁹.

La literatura de Grosso, como ya lo hemos mencionado, no es una literatura meramente propagandística ya que además de su intuición estética, desarrolla una tesis. Y a través del presente estudio, intentaremos a continuación desentrañar los distintos parámetros constitutivos de dicha tesis, conectándolos con los presupuestos teóricos del pensamiento filosófico existencialista.

En este mirar de los existencialistas más al hombre que a la naturaleza, más al sujeto que al objeto, procuraremos extraer de las novelas grossianas algunos de los temas y constantes recurrentes que encontramos en los existencialistas como la angustia, la desesperación, la culpabilidad, la muerte, el compromiso etc. Para ello, enfocaremos nuestro estudio de forma diacrónica, conectando las dos etapas de su novelística con la ideología existencialista, escogiendo a partir de sus obras ya analizadas los ejemplos que, a nuestro juicio, nos parecen más pertinentes.

⁵⁹ José Gerardo Manrique de Lara: *El escritor ante el hecho social*, Plaza & Janes, Barcelona, 1974, p. 17.

8.1. El tema de la angustia existencial en Grosso

De entrada, cabe puntualizar que entre los distantes representantes de la novela existencial española no hay solidaridad generacional o ideológica; se distinguen más bien por un cierto rasgo independiente, cada cual enfocándolo desde su propia sensibilidad o motivación artística.

Dentro de España, la temática de los autores principales (Camilo José Cela, Carmen Laforet y Miguel Delibes) se centra en la enajenación, el desencanto y la búsqueda de la autenticidad. Otros plantean situaciones conflictivas, como Torrente Ballester, Elena Quiroga o Castillo Puche; o dan expresión a la inercia de la vida cotidiana y a la distancia entre la aspiración y la realidad. Ya veremos que con nuestro planteamiento Alfonso Grosso podría encajar en cada uno de estos dos grupos pero con la particularidad de que los temas que desarrolla (la injusticia, desigualdad, individualismo radical e insolidaridad) los singulariza dotando a cada uno de ellos de un alto grado de concreción, sacando a colación la cuestión de la fragilidad de las civilizaciones humanas.

Todos estos temas en los que Grosso se centra en su etapa como novelista sociorrealista, no son meras abstracciones, sino temas concretos que se ocupan del hombre en carne y hueso y de su vida cotidiana. A la hora de inventar sus argumentos y crear los personajes de su universo novelesco, el sevillano hubiera podido circunscribirlos en otro ámbito geográfico totalmente distinto; pero si escoge la jurisdicción del sur, es porque no sólo la conoce mejor sino que también se identifica con ella por una cierta consanguinidad que los une de forma indisoluble. Desde *La zanja* hasta *El capirote* pasando por *Un cielo difícilmente azul* y *Testa de copo*, Grosso hace especial hincapié en el mismo soporte semántico de los personajes que escoge, que, mirándolo bien, se reducen a un solo prototipo: el humilde trabajador que nace, vive y muere sin ser feliz.

Siendo miembro y representante de la novela social, es evidente que la novela del sevillano no puede ser clasicista, es decir, limitarse a un sector o a una clase de la sociedad, sino que tiene que englobar la sociedad en su conjunto. De hecho, así lo concibe Grosso ya que en su obra casi todas las clases sociales están representadas pero con la particularidad de que las clases dominantes sirven de contrapunto para hacer más visible la abyecta estratificación de la sociedad, sacando a la luz los muchos abusos de los que es víctima la desprovista masa mayoritaria.

Retomando, pues, la vertiente marxista de la vida entendida como constante lucha de clases, Grosso se erige en mediador, artísticamente, insistiendo en las fuerzas secretas que atormentan la vida de este nutrido sector de seres humanos evocados en sus ficciones como excluidos o desheredados de la sociedad. La vida como “valle de lágrimas”, como sufrimiento inacabable o como pesadilla de la que la muerte nos despierta tiene especial resonancia en *La zanja*: la vida se reduce sólo al trabajo para el obrero con el cobro de una mísera retribución que ni siquiera le permite renovar sus fuerzas musculares. Las adversidades para vivir son tantas para Carlos, uno de los personajes de la novela, que las ve sinceramente insalvables y de allí, su desesperanzadora confesión: “A mí lo que me conviene es morir, Flore. Morirme de una vez” p. 147.

El determinismo existencial en esta obra es tan desencantador e implacable que la gran mayoría de los personajes no le ven a esta vida ninguna escapatoria posible. Por eso, Florencio le recalca a Carlos que “no vamos a salir de pobres ni por una ni por mil copas que no pagues” p. 147. Dicha confesión entra en contradicción flagrante con las aspiraciones del ser humano. Al hombre le hubiera gustado vivir plenamente su vida y en su confrontación con el mundo, suprimir cualquier tipo de obstáculo para su plena realización. Pero dicho sueño choca frontalmente con la dimensión mundana de la vida real y concreta del ser humano. Siendo Florencio muy consciente de ello, le advierte: “¡Que hay que saber vivir! ¡Que es menester que vayas aprendiendo a conducirte por este valle de lágrimas! ¡Que ya es hora! p. 148.

Al ser ausente la auténtica vida ansiada y deseada, los personajes del universo novelesco de Grosso plantean la necesidad de salir de una realidad ahogante a través de un viaje real o imaginario para poder escapar del mal de vivir. Siendo la imaginación parte integrante de la realidad en la vida del ser humano, el sueño aparece, pues, como vía libre que ningún resorte psíquico puede frenar. Por eso, Pilete, en un momento de relajación casi paradisiaca le dirá a Garabito que “si la vida fuera siempre este cancaneeo, sí que merecía la pena de vivir” p. 139. Más allá de las reminiscencias sartrianas que entrevemos con esta afirmación, Garabito ha sabido madurar con el paso del tiempo y adquirir por tanto la suficiente experiencia que le permite distinguir la realidad del deseo. Por eso, se lo advierte bajo forma de una prohibición categórica diciéndole que “no me sueñes, que como dice en la lápida que hay en la entrada del cementerio protestante, los sueños sueños son...” p. 193.

Independientemente de la concepción calderoniana del sueño, muy presente en el texto de Grosso, Garabito toma plenamente conciencia de la realidad, una realidad por lo demás incompatible con el sueño debido a la aspereza de su mundo circundante. Así que la objeción que le hace a Pilete entroncaría con el interrogante sartriano, a saber ¿si la vida merece la pena de ser vivida? Esta amarga constatación de lo que es la vida y lo que debería ser, produce un sentimiento especial de ahogo, tedio y hasta de náusea que encontramos en Sartre:

Y sin formular nada claramente, yo entendía que había descifrado el misterio de la existencia, de mis náuseas, de mi propia vida. De hecho todo lo que he podido desentrañar se reduce a esta fundamental absurdez⁶⁰.

Desde este punto de vista, la dimensión material y materialista de la vida queda totalmente relegada a un segundo plano. Lo vital aquí se reduce a lo estrictamente biológico: con ganar cada día lo que vayamos a comer ya nos

⁶⁰ Jean-Paul Sartre : *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938, p. 182 (traduzco del francés).

podemos dar por satisfechos” p. 231. De lo que se trata en definitiva es de la urgencia de asegurarse uno su propia supervivencia, todo lo superfluo está de más:

¿Para qué queremos tú y yo un reloj? Ganas de complicarte la vida. Primero aunque lo jures y lo vuelvas a jurar y a retejurar, si un día se te dan mal las cosas y te trincan por un quítame allá esa paja, te dicen con todas las letras que no es tuyo. Y no creerán que lo sea aunque les enseñes la factura. De cosas de valor, nada. Los billetitos bien cosidos a la camisa que llevas puesta, si es que los tiene. Mientras haya por el mundo fulanos que carguen con un reloj y te puedan decir la hora y torres y campanarios que te la anuncien, que ni puñetera falta por lado te hace saberla, es peso que te ahorras de llevar encima y energías que no malgastas en darte cuerda p. 228.

La vida aparece así de forma tan escuetamente simple y simplista que contradice cualquier idea de progreso o de proyección. Esta idea de proyecto es determinante en la concepción existencialista ya que el ser humano se concibe siempre en una dinámica imparable de proyección: “El hombre no es nunca lo que es sino lo que se hace” nos dirán los existencialistas y la ausencia de proyecto en la vida del ser humano le quita al mismo tiempo la posibilidad de poder elegir y con lo cual se restringen inevitablemente su libertad y responsabilidad. Limitadas y anonadadas sus esperanzas, coartada y restringida su libertad, el ser humano deambula en una vida sin proyecto y con un porvenir incierto, lo cual lo sume en un constante sentimiento de angustia. Heidegger nos lo puntualiza:

La angustia no es solamente angustia frente a, sino también, en tanto que sentimiento de la situación, angustia por [...] La angustia atormenta al ser que ocupa el mundo ambiente y, por lo general, todo ser intramundano. El mundo ya no ofrece nada, tal como no lo ofrece ya la convivencia con los demás. La angustia le quita al ser cualquier posibilidad de comprenderse a sí mismo. La angustia hace extraño, lo cual, primero, expresa la indeterminación original de la situación experimentada por el ser en la angustia: la nada⁶¹.

⁶¹ Martín Heidegger; *L'êtr e le temps*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 230-231 (traduzco del francés).

Esta concepción de la angustia rayana en la nada viene asociada constantemente en *La zanja* con un profundo sentimiento de desencanto que no deja insensible la conciencia del lector:

La vida me ha enseñado a caminar ya más parao – contesta Romeo sin inmutarse –. He sufrido más que tú y he luchado más que tú, pero me he cansado, Pedro. Estoy ya cansado de soñar y dejo pasar los días por tal de seguir viviendo, aunque mi vida sea una vida que no merezca ser vivida p. 319.

Así que desencanto, desilusión y frustración son constantes en la vida del ser humano, una vida que en el caso de los personajes de *La zanja* se reduce al sufrimiento, al desfallecimiento y a la nada. Es como si el sueño les estuviera vedado y cualquier esfuerzo por realizarse fuera inútil. Sus sueños respectivos se hacen inconsistentes por la omnipresencia de las fuerzas del mal que, en el universo novelesco de Grosso, quedan representadas por antonomasia por sus explotadores. Jacques Maritain ha sido especialmente sensible a la dimensión del mal en la vida cotidiana del ser humano al observar que:

Lo que más ha agudizado el problema del mal moral en nuestros tiempos son básicamente dos factores: el primero es que la conciencia del hombre se ha ido haciendo cada vez más sensible a la dignidad de la persona humana y a los ultrajes que le infiere el mal; el segundo factor es que, simultáneamente con ese sentido más vivo de la dignidad humana, el hombre ha ido descubriendo cada vez con más claridad, tanto en profundidad como en extensión, las dimensiones del mal, de la injusticia, de la crueldad, de toda clase de crímenes presentes en la historia⁶².

En este sentido, se hace perentoria la necesidad y la urgencia de que la literatura realce su interés por el ser humano, planteando sus problemas y participando en su destino.

⁶² Jacques Maritain: *Y Dios permite el mal*, Madrid, Guadarrama, 1967, p. 21.

En *Un cielo difícilmente azul*, tras su peregrinaje por Las Hurdes, el sevillano vuelve de allí dispuesto a compartir y concienciar al lector de sus “verdades a puño”. Así, más allá del argumento formulado en torno al desplazamiento de Ángel y Remi y al mal parto de la joven María, la intención de Grosso es poner al descubierto los abusos y excesos del cacique Pedro el Gordo cuyas artimañas están tambaleando la estabilidad de todo un pueblo. En esta trama compleja de un mundo estratificado, subyace lógicamente la angustia existencial de sus subordinados. Al concienciarse de todo lo que les ofrece la vida en su cotidianidad, los personajes llegan a la certera conclusión de que la vida es realmente mala. En la conversación que mantiene Marcos el tabernero de la Costanilla con un cliente, éste se lo ratifica: “la vida es mala. Es mala para los pobres” p. 35.

Esta concienciación exacerbada en la negatividad de la vida ha encontrado un eco favorable en el existencialismo filosófico europeo. El ser humano toma perfectamente conciencia de la magnitud de las trabas y obstáculos que jalonan su vida y ante los que se ve impotente al no poder aportarles ninguna respuesta satisfactoria. Emmanuel Mounier lo califica de “Vida Expuesta”, haciendo hincapié en la presencia de los elementos perturbadores o amenazadores de los que destaca la angustia.

No obstante, cabe dejar constancia aquí de que la angustia existencial en el universo novelesco de Grosso no integra para nada las cuestiones metafísicas referentes a la inmortalidad del alma. Al igual pues que algunos representantes del existencialismo (Sartre y Camus), el angustioso interrogante sobre el tema de la vida o castigo ultraterrenal queda refrendado más bien en su dimensión terrenal. El infierno pierde así cierta trascendencia metafísica para reducirse a la dimensión exclusivamente terrenal de la vida del ser humano, como lo corrobora este fragmento de una conversación entre Pedro y Nacho:

- ... ¿Crees en el infierno?

-No. Sí. No sé...

-Es necesario creer en el infierno. Mucho más importante casi que creer en el cielo. Es algo más real, que tiene mucha más consistencia, que es más fácil imaginar. Debes creer en el infierno, Nacho pp. 113-114.

En un mundo abigarrado en el cual las fuerzas del mal aparecen casi como únicas actantes, la vida pierde su resplandor y su credo de proyecto vivificante. La vida pierde así valor y significado y en ocasiones, incluso la muerte llega a tener más sentido. Los gobernantes lo entienden por lo menos en este sentido, y por eso, Justo Misericordia, refiriéndose a la construcción de un nuevo cementerio llevado a cabo por el Estado, manifiesta irónicamente que:

Es un buen cementerio que dicen que ha costado cerca de un millón de pesetas: un cementerio donde los hombres no están bajo tierra, sino empotrados en la pared. El Estado se preocupa de los muertos. Es una ventaja. Algo es algo p. 142.

Como la vida en su dimensión real no ofrece nada ilusorio, los personajes del universo novelesco de Grosso se embarcan en viajes reales o ficticios en los que, a través de su imaginación, esperan encontrar algo de felicidad. Desde este punto de vista, las páginas finales de *Un cielo difícilmente azul* son aleccionadoras: la vida una y otra vez como valle de lágrimas, con la certidumbre de estar mañana muerto sin llegar nunca a desentrañar el misterio de las cosas:

Volar le parece mientras devora kilómetros en mitad de los canchales que ilumina la luna. Así como si estuviera fuera de la vida y de las cosas humanas que atan a los hombres, como si flotara y se sintiera desligado de todo contacto terrenal, como si hubiera ya muerto o no le importara morir, en una bella aventura que nunca había soñado realizar, fuera de toda la monotonía de su vida. Y es en este momento cuando recuerda y comprende las palabras de Ángel, y un impulso más fuerte le guía, y por él se deja llevar como si la vida no significara ya nada, como si todo lo que hasta ahora ha realizado no tuviera siquiera sentido p. 203.

Tanto es así que la angustia ante el misterio de las cosas y la vida contemplada como dura y amarga, lejos de cualquier ámbito racional, es claro ejemplo de un desasosiego vital plenamente existencial. Es la misma concepción de la vida como un sinsentido que encontramos en Sartre:

Lo esencial es la contingencia. Quiero decir que por definición, la existencia no es la necesidad. Existir es estar allí, simplemente; los existentes se dejan encontrar pero jamás se puede deducirlos [...] Todo existente nace sin razón, se prolonga por debilidad y muere injustamente⁶³.

Al plantear Grosso la problemática de la vida diaria de los más vulnerables y desprotegidos en sus obras ficcionales, queda claro que su visión no se circunscribe simplemente a su ámbito geográfico (Andalucía), ya que sabe a la perfección que el mal que gangrena su sociedad es idéntica a la que está desgarrando a otros países situados en latitudes y hemisferios distintos. De esta forma, sus propósitos superan el marco de su región para alcanzar una humanidad más amplia.

La filosofía existencialista, al otorgar la prioridad de la existencia sobre la esencia humana, verá al individuo como respuesta a quién es y no a un qué es. Desde siempre, es en la vida donde se plantean los problemas, problemas a los que la filosofía debe de dar respuestas. Así pues, al igual que los existencialistas, Grosso ha sabido traducir en sus obras literarias la angustia existencial que se mueve constantemente en la vida del ser humano muy a menudo causada por fuerzas exteriores que minan progresivamente sus fuerzas abogándolo de forma irremediable al anonimato y a la nada.

Esta concepción de angustia vital exacerbada la encontramos también en Martín Heidegger pero fundamentada en este caso, en el paso inexorable del tiempo que cambia la autenticidad de las cosas. En el caso del sevillano, la angustia es fruto de la organización de la sociedad, una sociedad en la que los

⁶³ Jean-Paul Sartre; *Op. Cit*, pp. 184,190 (traduzco del francés).

poderosos no paran de pisotear a los más débiles. Entre un cielo vacío y una tierra en desorden, la vida del ser humano se presenta lógicamente sin perspectiva ni salidas posibles. A nuestro modo de ver, el gran mérito de Grosso es el haber sabido plantear con acuidad los problemas de los desheredados de la fortuna haciendo especialmente hincapié en la omnipresencia de unas estructuras sociopolíticas montadas para ahogar a los más pobres quitándoles así la posibilidad de poder llevar una vida digna.

En *Testa de copo* como en *El capirote*, Grosso sigue con los mismos principios de denuncia en los que las estructuras sociopolíticas son las más señaladas. Los cuadros escenificados tienen la singularidad de plantear casos en los que, más allá de los personajes que crujen bajo el yugo de las injusticias, dejan constancia también de que en realidad nadie se salva de las críticas, ya que mirándolo bien, es la sociedad en su conjunto la que está enferma. En *Testa de copo*, la encarcelación injusta e injustificada de Marcelo Gallo quiebra brutalmente sus sueños y aspiraciones, abogándolo así a la perdición. En *El capirote*, Juan Rodríguez correrá una suerte similar; de una falsa acusación, se va a precipitar irremediabilmente a un precipicio del que se saldrá simplemente para errar en las brumas opacas de la muerte. Desde este punto de vista, la vida pierde brillo y esplendor puesto que sus atributos se resumen en miseria y sufrimiento. El calvario vital de Juan Rodríguez es de tal magnitud que la muerte misma queda relegada a un segundo plano. Así, tras el suicidio de su compañero de celda Ben Ruiba del que ya nadie se acuerda, el narrador, refiriéndose a Juan Rodríguez nos manifiesta lo siguiente:

Y él, personalmente, casi la tenía olvidada. La muerte como acontecimiento natural o como desenlace no le había impresionado nunca. Había sido siempre (lo mismo que para todos los de su condición) mucho más terrible la vida p. 103.

Es la consecuencia lógica de una vida dura, cruel y penosa en la que la idea de un proyecto cualquiera no tiene cabida. La vida diaria por sí solo es tan problemática e incierta que le sume al ser humano en un constante sentimiento de angustia irrefrenable.

Este concepto de angustia es de suma trascendencia en Heidegger. Sólo por la angustia se podrá pasar de la esfera de lo inauténtico a la esfera de lo auténtico. Distingue así, siguiendo también a Kierkegaard, la angustia del temor o del miedo. El temor y el miedo se dirigen siempre a las cosas particulares, mientras que en la angustia, es el mundo en su conjunto, o el ente en su conjunto, el que se nos presenta y nos angustia. En Heidegger, este sentimiento de angustia se expresa bajo forma de “tedio profundo”, mientras que en Sartre, como ya hemos observado, se presenta esencialmente cómo sensación de náusea. Con razón pues, nos recuerda León Chestov que:

El comienzo de la filosofía no es, como enseñaban Platón y Aristóteles, la admiración, sino la desesperación. En las angustias de la desesperación y del terror, el pensamiento humano se transforma y adquiere nuevas fuerzas, las cuales le conducen hasta fuentes de verdad que ni siquiera existen para los demás hombres⁶⁴.

Dilucidado este concepto de angustia existencial en la obra novelística de Grosso, nos planteamos ahora analizar otro concepto no menos problemático, por lo menos desde la vertiente filosófica, nos referimos a la enajenación.

⁶⁴ León Chestov: *Kierkegaard y la filosofía existencial*, Buenos Aires, Sudamérica, 1965, p. 28.

8.2. La enajenación

Como representante de la novela social española de postguerra, la obra de Alfonso Grosso no podía ser de ninguna manera sectarista. En ella, quedan representadas todas las clases sociales pero con una atención especial prestada a los más desprotegidos y vulnerables. Si desde un punto de vista ideológico se ve claramente su postura, calando hondo, este “inspector general de la sociedad” no hace más que escenificar en sus obras el lastre que ha supuesto la lógica escisión de la sociedad española de posguerra en clase dominante y dominada. José Antonio Biescas y Manuel Tuñón de Lara han visto esta división y el carácter irreconciliable de los dos bandos al afirmar que:

Desde aquel mismo año 1939 la ideología dominante, la de los vencedores, encuentra un tope, una resistencia; la de los vencidos. Tras la dicotomía vencedores-vencidos, que era sin duda la contradicción dominante en aquel tiempo, se perfilaba netamente el antagonismo fundamental y precedente; el explotador-explotado, y, con la imprescindible matización, el de una oligarquía que habiendo perdido por breve tiempo el poder, después de su secular disfrute, se entregaba de nuevo con delirio y hasta con rabia a las delicias de su ejercicio⁶⁵.

Inmerso en un contexto social de esta naturaleza, Alfonso Grosso, en una actitud de rebeldía comedida, iba a utilizar su pluma, la única arma de que dispone como escritor, para denunciar este estado de cosas con la finalidad de sacar al pueblo español de su modorra existencial. Al tener conciencia clara de los problemas de su tiempo, el sevillano se esforzó siempre por que éstos quedaran reflejados en su obra. Al recorrerla, uno no tarda en percatarse de la honda fractura que sacude la sociedad española y que afecta esencialmente a la humilde clase social trabajadora. Sus duras condiciones de vida y de supervivencia, la despiadada explotación a la que está sometida y las injustas expoliaciones de que son blancos, les convierten en gente existencialmente enajenada.

⁶⁵ José Antonio Biescas, Manuel Tuñón de Lara: *España bajo la dictadura franquista*, Barcelona, Labor, 1980, p. 436.

Para evitar erróneas tergiversaciones o interpretaciones equivocadas con el término “enajenación”, lo manejaremos de aquí en adelante en su sentido estrictamente filosófico, significando así pues el estado de quien deja de ser dueño de sí mismo; y en este sentido es sinónimo de alienación, un término que en la antigüedad, designaba al hombre fuera de sí, enajenado, psicótico, lo que popularmente se entiende por loco.

Pero, desde Hegel y Marx, este concepto de la enajenación ha evolucionado bastante y ha tomado el matiz de la persona que se siente ajena a sí misma y aún no ha perdido sus atributos prácticos y normales, pero ilustra al mismo tiempo un tipo de enfermedad social, una suerte de vacío e inadaptación de la personalidad individual que conduce al desarraigo íntimo, al descontento, sin perjuicio de que esa persona siga ocupando un puesto en el desenvolvimiento del trabajo diario, de la familia y de la sociedad, pero en un trabajo, en una familia y en una sociedad justamente alienados.

Desde *La zanja* hasta *El capirote* pasando por *Un cielo difícilmente azul* y *Testa de copo*, el mensaje de Grosso se dirige al humilde trabajador que sufre y vive en abyectas condiciones debido a la explotación a la que le somete su jefe-explotador. En este sentido, la clase o categoría de trabajador puede variar al igual que el ámbito geográfico de ejercicio de su profesión pero, en general, su condición de enajenado no cambia sustancialmente. El procedimiento es casi siempre el mismo: trabajar a duras penas para poder asegurarse uno su supervivencia diaria. Esta dimensión omnímoda de la enajenación del trabajador en la novelística de Grosso lo vio con claridad Carlos Barral al manifestar que:

En esta etapa, Alfonso Grosso planteó una literatura que le inclinaba a escribir una y otra vez la misma novela, la de las tribulaciones de un jornalero, cambiando en cada libro la profesión y el marco de referencias del personaje que una vez era labrador, otra almadrabero, otras desocupado urbano o transportista⁶⁶.

⁶⁶ Carlos Barral: *Los años sin excusa*, Barcelona, Barral Editores, 1978, p. 205.

El caso de estos jornaleros es tan dramático que su condición de seres humanos queda casi anonada. En *La zanja*, el jefe de obras se lo deja claro a Toto: “por la mitad de lo que tú ganas hay muchos que se partirían los cuernos dando piochazos” p. 195. La vida se reduce así a su estricta vertiente biológica de una vida al día, tal como lo confiesa Garabito a Pilete: “con ganar cada día lo que vayamos a comer ya nos podemos dar por satisfechos” p. 231.

Visto desde este prisma, en el universo novelesco grossiano el trabajo no es fuente de libertad, y menos aún de proyectos que le permitan al ser humano realizarse plenamente. Por eso, ante el ansia de Antonio de irse a Francia para emanciparse, su amigo Eugenio le previene:

¡Ya verás lo que es bueno si es que vienes a Francia! ¡Que cobrarás más billetes que aquí porque esto es un país de hambre y de miseria, no lo dudes! Pero que no vayas a creer que vas a estar con los brazos cruzados. De esto nada, rico. Al que trabaja lo explotan en todas partes. Tendrás que ganarte el dinero a pulso pp. 307-308.

Si a este sentimiento de enajenación tan manifiesto en *La zanja* le añadimos la insolidaridad que desgarr a la clase obrera del universo novelesco de Grosso, ya vislumbramos con nitidez que el concepto de libertad absoluta que enarbola algunos de los pensadores existencialistas no tiene cabida en las ficciones del sevillano por haber tenido la lucidez de cerciorarse que la libertad bajo una dependencia o sumisión total y absoluta es lisa y llanamente inconcebible. En este sentido, libertad y enajenación son términos antagónicos que se autoexcluyen mutuamente. Las páginas finales de *La zanja* constituyen una buena muestra de ello:

Sabe que nunca irá a ningún lado. Sabe que seguirá cada verano la misma senda que ahora atraviesa, con el miedo clavándosele como una aguja en la garganta, mientras su padre siga siendo el guarda de las viñas del alcalde. Sabe que dormirá una noche y otra panza a las estrellas durante el estío, y en el invierno en la casa del pueblo, en su pequeña casa del pueblo, en la cama compartida con los hermanos pequeños, frente a la otra cama en el mismo cuarto donde duermen las hermanas mozas, por lo que muchas noches tiene que cerrar los ojos.

Sabe que seguirá con el piochín; porque ellos pueden irse, pero él no se irá nunca a Francia ni a ningún otro sitio. Él continuará, mientras haya trabajo, para echar una mano, siendo una ayuda para los viejos, y, en no habiéndolo como pasa casi siempre, una carga pp. 321-322.

En una sociedad así escindida y que postula una dependencia total del empleado para con su jefe, conceder a sus personajes una libertad total y absoluta no sólo sería inviable, sino también le quitaría a la trama argumental su pertinencia, lo cual, vendría a contradecir de forma muy flagrante los fundamentos reales de la sociedad. Concebir una libertad total, sin restricciones ni moral convencional en una sociedad regida por unas normas sería romper su código de funcionamiento y sembrar en la misma un caos demoníaco. De hecho, es el mayor reproche que Lukács le hace a Sartre y asegura en este sentido que:

Sartre toma la libertad en un sentido demasiado absoluto, porque nosotros no somos tan libres como pretende. Ciertamente, el momento de la decisión es de una importancia capital para la elección humana, pero es necesario no olvidar que esta decisión no es un momento particular y que está inserta en un porvenir histórico y se encuentra condicionada por toda una situación social infinitamente más compleja que la noción de situación abstracta del existencialismo⁶⁷.

En *Un cielo difícilmente azul*, tras la imperiosa necesidad que sentía de peregrinar hacia la Verdad de la tierra y del pueblo, Grosso, como escritor, asume ya plenamente su función en la sociedad española de posguerra. Sin claudicar nunca de sus obligaciones al tener una conciencia clara de las mismas, el sevillano nos va a poner sobre el tapete un denunciativo reportaje económico-social, poniendo así de manifiesto la monstruosidad de unas situaciones tan injustas que acaban atrapando al ser humano, convirtiéndolo al mismo tiempo en enajenado. Así nos lo deja claro el narrador del libro:

⁶⁷ George Lukács: "*Marxismo y existencialismo*", La hora, núm. 13, 28 enero 1949, p. 4.

Así que ya en la puerta misma de la venta les sale ahora al paso un mozo de comedor con su mandil blanco y les dice que siente no poder servirles nada, ya que está la venta cerrada y en los reservados hay una reunión de gente de importancia que viene con sus mujeres, a quienes sin duda caería de mala uva la entrada de dos obreros p. 16.

Esta afirmación nos da una idea inequívoca de cómo esta sociedad viene estratificada. Los obreros, por ser obreros justamente, son desposeídos de voz y voto y por tanto, ninguneados moral y socialmente.

Este ninguneo es una muestra evidente de la deshumanización de esta clase social y reduce sus vidas a meros objetos que uno podrá pisotear cuando quiera y de las que, igualmente, se deshará cuando quiera. Desde este punto de vista, los términos justicia, equidad, moralidad y humanismo se hacen huecos ya que carecen de sentido. Se lo dejará sin ambages el cliente que Marcos recibe en su taberna: “la vida es mala. Es mala la vida para los pobres la vida” (p. 35). Los constantes tejemanejes de Pedro el Gordo a lo largo de la novela son bastante aleccionadores al respecto: abusa de las mujeres, pisotea a los más débiles manteniéndolos en un estado de servidumbre insospechada, y hasta desafía la voz autorizada de las instituciones inoperantes (la del cura, y para ello, remitimos a la conversación que mantienen los dos, pp. 157; 159.

Así pues, ante las falsas promesas, el individualismo y la insolidaridad, los personajes novelescos de Grosso, por su alto grado de enajenación, acaban casi siempre resignándose frente a un determinismo implacable que les va consumiendo. Este es el sentimiento de impotencia que siente Félix ante su hija, que, a pesar de la presencia del médico, sabe que se le va a morir; y acto seguido, se hace inconfundible la voz del narrador:

Los parroquianos parecen respetar su dolor porque, cuando entra por la tarde en la taberna, dejan de hacer comentarios sobre el suceso y cambian el tema de la conversación, hablando de cosas de siempre, de las merinas, y de la punta del ganado que quedó en la sierra, y del hambre que se espera para el invierno, y de las cosas de la vida; como es y será siempre mientras el mundo sea mundo, por mucho que se esfuercen en mejorarla los que dicen y pregonan que la mejoran

poniendo un deje irónico de eternidad, de conformismo y de resignación en cada palabra p. 210.

Como vemos pues, el escepticismo ante un porvenir más radiante es realmente palpable en este hervidero de contradicciones internas que desgarran la sociedad española. Hay demasiadas incoherencias, sobre todo en la Andalucía natal de Grosso. Así nos lo manifiesta:

En Andalucía, ya lo sabemos, se puede hablar de todo, o de casi todo, menos del campo. No obstante, he dialogado con hombres del latifundio. Y mientras algunos me han expuesto su punto de vista con seriedad - razones injustas aparte - otros, me han explicado su punto de vista utilizando los más peregrinos argumentos – para defender unas posiciones indefendibles desde la óptica de nuestros días – en largos monólogos, salpicados de palabras tan significativas como tradición, clase, estilo, casta, pelentrines y sacrificios⁶⁸.

Este esfuerzo de diálogo que se ha autoimpuesto el sevillano con los latifundistas, de haber fructificado, habría resuelto sin lugar a dudas uno de los males endémicos de la sociedad española de aquel entonces. En este sentido, nos damos cuenta de que sociología y existencialismo no son para nada excluyentes y han de seguir juntos su andadura para explorar mejor la vida del ser humano y su destino; lo cual, en última instancia no hará más que traducir la búsqueda y exposición de la condición humana. Tiryakian es de esta opinión al aseverar que:

Una compasión común anima al sociologismo y al existencialismo: la que sienten por la penosa situación del individuo en la sociedad moderna, de ese individuo que, desprendido de sus vínculos tradicionales, ha perdido sus raíces⁶⁹.

⁶⁸ Alfonso Grosso: *Andalucía, mundo colonial*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1972, p. 18.

⁶⁹ Edward Tiryakian: *Sociologismo y literatura*, Buenos Aires, Amorrutu Editores, 1962, p. 230.

Desarraigados, angustiados y enajenados, los personajes de Grosso andan a la búsqueda constante de la vida, de la vida auténtica pero como no la encuentran, sienten la necesidad de refugiarse en paraísos artificiales por medio del alcohol y del sexo. En lo que al sexo se refiere, ya tendremos la oportunidad de analizarlo más adelante en otro apartado.

En *Testa de copo*, el sevillano sigue con la misma dinámica de denuncia acusatoria, hurgando aún más en las contradicciones de la sociedad española. Con este libro, si bien es verdad que el telón de fondo lo sigue ocupando el tema de la justicia social, su dedo acusatorio va dirigido sobre todo a la esfera sociopolítica del país. Si en *La zanja* y *Un cielo difícilmente azul* optó por el protagonismo múltiple, en *Testa de copo*, reactualiza el papel preponderante del protagonismo individual en el personaje de Marcelo Gallo Rojas, dotando así a la obra no sólo de excelentes recursos narrativos, sino también de un valor catalizador que no deja insensible la conciencia del lector.

Lo que en sus dos obras anteriores era un clamor colectivo, con *Testa de copo*, se convierte en individual para dejar constancia de cómo ciertas injusticias encasquetadas al ser humano acaban arruinándole la vida. Dicha injusticia es ejemplificada en el personaje de Marcelo Gallo, que tras sus cinco años de injusta encarcelación, vuelve a desandar lo andado dándose cuenta de la inutilidad de tantos esfuerzos y sacrificios. Pero más allá de las crudas críticas vertidas sobre las estructuras sociopolíticas, visto en su conjunto, el libro constituye una elocuente metáfora sobre los muchos sinsabores de la vida. Nace el ser humano, vive y muere sin ser feliz y se pregunta lógicamente por qué. Si su pregunta adquiere desde cierta perspectiva un cariz puramente existencialista, traduce al mismo tiempo la urgencia de instaurar un amplio proceso revisionista de los valores transmitidos y susceptibles de restituirle al hombre su integridad y dignidad como ser humano. Así se lo manifiesta Nicolás a Marcelo: “El presidio no está hecho para los hombres” p. 28.

Tras su reinserción en la vida social, Marcelo emprende ya un largo y penoso proceso de errante que no le conduce más que a la nada. El grado de cosificación de su vida llega a ser de tanta magnitud que la muerte parece ya

tener más prelación y trascendencia sobre la misma vida. Se lo recordará Nicolás a Marcelo, y refiriéndose a Julián Pérez ya muerto, le recalca lo siguiente: “Ahora no eres ya tú sino él el que cuenta, porque él está muerto y tú sigues vivo y libre, si es que somos libres del todo, o podemos serlo por ahora” p. 21. Y a pesar de no desfallecer ante las adversidades, el simple acto de recordar le sume a Marcelo en un sentimiento de melancolía irrefrenable:

Su experiencia, próxima al límite de la madurez, le había dejado anclado para siempre en la desilusión y habituado a la injusticia. Cuando se detenía a reflexionar sobre la lección diaria de la existencia, no surgía ya en él la cálida protesta, sino una tranquila aceptación de melancólica conformidad, como si hubiera alcanzado el umbral, no del abatimiento, ni siquiera de una brumosa sobreexcitación interior-contenida cada día con la sonrisa-, ni de odio, sino de serenidad pp. 39-40.

Así que nada de extraño que Marcelo se lo tome con mucho estoicismo y hasta con un humor negro susceptible de adormecer su natural rebeldía en un mundo que parece ser regido por unas normas demoniacas. La forma como ha sido puesto en libertad, hablando en términos valleinclanescos, es lisa y llanamente esperpéntica:

Ni siquiera la conocía- a leerla no llegó nunca- y fue el médico de guardia el que lo mandó llamar una tarde para darle la noticia del oficio del Juzgado y de la firma, no sólo del juez sino del Magistrado-presidente de la Audiencia Territorial y en el que se le decía que el sumario había sido no ya sobreseído sino anulado y que su libertad no estaba ya condicionada a la Justicia, a las autoridades no gubernamentales sino médicas que debían de aprobar su salida no del pabellón de Judiciales- que abandonaba en aquel momento- sino de la “Beneficencia” donde sería trasladado aquella mañana, pasando por el patio para quedar no entre “rastrillos” ni rejas, sino entre puertas y ventanas menos sólidas utilizadas para la defensa no ya de la Justicia sino de la pública salubridad, no contra los criminales demenciales sino contra los dementes simplemente, hasta que se reuniera el tribunal médico que aprobaría tres días más tarde su definitiva salida para, desde la explanada de entrada, ver ya sin ángulos ópticos determinados y sin el plano de la *Saleta*, no ya sólo los animales de la granja, y de la huerta con sus regolas de agua, sino todo el paisaje campesino del arrabal, donde en aquellos días se recolectaba la

cebada, la avena y el trigo en las parcelas de riego y el agua discurría aún mansa y cantarina por los canales al lado de los que crecían los maíces híbridos y la flor blanca del algodón empezaba a asomar tímidamente entre las hojas pp. 118-119.

En un mundo en que no hay ninguna lógica explicativa a los distintos condicionantes de la vida humana, es sumamente llamativo el movimiento hacia atrás con el que termina la novela: de la testa de copo donde solía estar Marcelo, retorna allí con la clara conciencia de haberlo dado todo en una sociedad que le niega a toda costa su emancipación:

La inclinación de su cuerpo fuera de la borda duró sólo un par de segundos. Luego una vez perdido el equilibrio, ya en el aire, abrazó el pez. Al pez que llevara prendido aún el acero en la garganta, y venciera en un supremo y desesperado esfuerzo para volver al mar. Y ganó por primera vez el pez, no el hombre recíprocamente atravesado por el costado. Y juntos los dos, hombre y pez, cayeron al mar para hundirse hasta el límite marcado por la red tensa y resbalar abrazados hasta el centro mismo de la baldosa, donde el agua cubrió a los dos, al pez emigrante y al hombre que había regresado a la testa de copo al cabo de cinco años p.172.

En esta lenta y dura descomposición a la que se ven abogados generalmente los personajes de Grosso, tiene especial trascendencia el tratamiento de los tiempos verbales. Pasado y presente se entrecruzan en algunas ocasiones; y en otras, hasta se funden proponiendo así al lector una observación tristemente desesperanzada del destino de los personajes.

Si para los existencialistas la vida del ser humano está sujeta a un constante proceso de cambio o, dicho de otra forma, si vivir es convertirse en “posibilidades”, con sus obras ficcionales, Grosso quebranta o subvierte con mucha lucidez el concepto de “posibilidad” o “posibilitismo” tan presente en los presupuestos ideológicos de la filosofía existencialista. Sus personajes no pueden –ni deben– gozar de una libertad incondicional ante la imperiosa necesidad que tienen de asegurarse su supervivencia diaria. Desde esta perspectiva, nos es permitido parodiar de alguna manera a Vicente Fatone

para poder llegar a la conclusión de que los personajes grossianos no son fantasmas que cobran vida, sino vidas que se convierten en fantasmas y de ahí pues, su condición de enajenados.

En *El capirote*, el sevillano escenifica la dramática historia de un jornalero, Juan Rodríguez López, quien, muy necesitado, se ve obligado a llevar una vida marcada por varias peripecias que al final –como casi siempre – le bascularía a una muerte trágica y curiosamente circunscrita a las festividades de la Semana Santa sevillana.

Dicha fiesta con su carácter eminentemente religioso le ha llamado siempre la atención a Grosso y la creación de esta obra le brinda la oportunidad de arremeter una vez más contra las estructuras sociales y sus corolarios de injusticias. Este jornalero que purga un delito que no ha cometido y muere aplastado con la más absoluta indefensión, pasa a convertirse en la víctima propiciatoria de toda una colectividad culpable.

Consciente de las reacciones en cadena que causaría la publicación de *El capirote* – fue censurada y prohibida en España –, Grosso reconoce con total voluntariedad la necesidad que sentía de hacer por vez primera literatura de urgencia. La lectura de esta novela, al igual que las anteriores, deja a las claras la congénita proclividad del sevillano hacia las clases más desastidas. Partiendo así de la cotidianeidad de sus vidas y con todo lo que ello supone de duro, difícil y hasta arbitrario, nos da muestras del pesimismo de sus personajes que, en unas ocasiones, no le ven salida al atolladero en que se encuentran sumidos; y en otras, ponen en tela de juicio el sentido de sus existencias y se interrogan sobre la incertidumbre del destino humano y del porqué de su vivir:

-Un hombre- decía ahora Genaro a los suyos no sabe nunca qué puede sucederle mañana. Ninguno de nosotros, los aquí presentes, lo sabemos. Un hombre es como un varetón de olivo. Llega el podador una tarde y corta la rama, sin fijarse si es alta o baja, si puede o no dañar al árbol, si su juego es sólo bueno para dar de comer a las corderas, o es más útil y provechoso dejándole donde está para que

por ella brote una primavera la aceituna. Pero el podador no es culpable. Cumple con la obligación de la peonada p. 66.

Al igual que Marcelo Gallo en *Testa de copo*, Juan Rodríguez se ve embalsado en un proceso penal basado en falsas acusaciones que acaban hipotecando sus vidas. Todo aquí es absurdo y arbitrario, como si viviesen en un mundo desprovisto de normas y reglas sociales. Por eso, Juan Rodríguez se pasará de hacer preguntas ante su puesta en libertad inexplicada e inexplicable:

Y camino de la ciudad marchó con un paso cansino, vagabundo, y el gusto dulce de la sangre subiéndole por la garganta, sin comprender nada y tampoco sin preguntarse a sí mismo nada ya, ni feliz ni desgraciado, y casi ni siquiera sensitivo, como si fuera solo un perro, o más que un perro una acorralada alimaña de la montanera p. 118.

Así pues, enfermo y moribundo tras su puesta en libertad, Juan Rodríguez se va a alistar en una cuadrilla de costaleros de “pasos” en la Semana Santa no para buscar una salvación ultraterrenal, sino para ganarse unos durillos con la esperanza de poder seguir sobreviviendo. Desde este punto de vista, disintimos en la opinión de Juan de Dios Ruiz-Copete cuando asegura que “los hombres de estos relatos no se plantean cuestiones de ultramundo, porque carecen de peso intelectual para una problemática de carácter metafísico”⁷⁰.

No creemos, en nuestro modo de ver, que el no planteamiento de cuestiones de índole metafísica sea debido a un problema puntual de peso intelectual, sino que los personajes de Grosso son sumamente conscientes de la negatividad de la vida en su dimensión terrenal y si ya viven el infierno con toda su crudeza en este mundo nuestro, sobra lógicamente hacerse preguntas o plantearse interrogantes de naturaleza metafísica. Lo que les importa a estos

⁷⁰ Juan de Dios Ruiz-Copete; *Op. Cit.* p. 9.

personajes es ganarse algo que les permita afrontar las exigencias de la vida en su aspecto estrictamente diario. La vida del más allá está de más, las hipotéticas vidas de un mundo distinto al suyo no les interesa para nada, de lo que se trata en definitiva es de vivir la vida de un aquí y ahora. Así se lo dejará claro Pepe a Juan Rodríguez:

Y allí atrás - siguió explicando Pepe -, tienes a los otros, a los que empujan desde las últimas filas para terminar viendo sólo los capirotos. Sentirás mareos, arcadas, ganas de morir. Olerás tu propio sudor y el de tus compañeros mezclado con el humo de los incensarios y el vapor de la cera; irás demasiado borracho y nada te importará. Lo único que te preocupará entonces será que el capataz quede satisfecho de tu trabajo y que la Hermandad te regale unos duros de propina cuando hayas dejado el paso en la iglesia porque hayas mecido bien al Cristo o a la Virgen p. 145.

De la manera como Juan Rodríguez muere en las páginas finales de la novela, cascado, renqueante y pisoteado, Grosso vuelve a dirigir sus acusaciones a toda una sociedad, que es la única culpable en realidad, invitando a sus distintos miembros o componentes a un crítico autoexamen de su propia realidad y de su devenir histórico. En un cuadro de esta naturaleza, el ser humano se ve ante la imposibilidad de poder proclamar su libertad absoluta. Ésta es por lo demás, el sentimiento agridulce con el que el mismo Grosso tenía que convivir. Si por un lado se sentía libre a la hora de crear sus obras artísticas; por otro, se veía también preso dentro de su propia sociedad, una sociedad en la que su trabajo no siempre era bien visto ni valorado a su justa medida. Con razón pues se quejó no sólo de su propia situación, sino también de la de los escritores en general:

La situación del escritor es mala. Mala situación social, económica y moral. La sociedad española no ha acabado de entender todavía muy bien cuál es el verdadero papel del escritor en particular y del artista en general frente a ella. Por otro lado, la sociedad española está tan llena de contradicciones que es lógico que esta situación se produzca⁷¹.

⁷¹ Antonio Núñez; *Op. Cit*, p. 4.

Como vemos pues, en estas obras de Grosso circunscritas a la etapa del realismo social, el concepto de enajenación tan utilizado por los filósofos existencialistas es muy patente. Dicho concepto viene a ser una constante en un mundo en el que el individualismo, la insolidaridad y la explotación despiadada del hombre por el hombre campan a sus anchas y condicionan de forma decisiva al hombre a perder su libertad. La alternativa sartriana de condicionar la libertad a la posibilidad permanente de poder elegir no tiene cabida en el universo novelesco de Grosso. Urge vivir la vida y la vida apenas ofrece alternativas ante unas estructuras sociopolíticas rígidas y coercitivas que acaban imponiendo una ley de total dependencia y subordinación.

En una situación así, el escritor tiene la posibilidad de proclamar su rebeldía gracias al poder mesiánico de sus obras; pero calando hondo, dicha rebeldía no va a ser de ninguna manera total o definitiva debido a los lazos indestructibles que le une bien o mal con su sociedad. Antonio Martínez Menchén lo ha visto con claridad meridiana al recalcar que:

Es precisamente este compromiso del autor con su obra, este incorporar su propia situación marginal en una sociedad enajenada, lo que hace que, en principio, la obra del escritor sea una de las pocas actividades humanas en las que el hombre se expresa en su esencial libertad. El escritor no solamente pone una resistencia pasiva – la soledad – al mundo enajenado, sino que con su obra combate la enajenación ya que al estar destinado a establecer una comunicación con los otros puede llevar a éstos a una toma de conciencia⁷².

Pero, por mucho que el escritor oponga su resistencia pasiva y se declare en rebeldía en un mundo enajenado, siempre se concienciará del paso inexorable del tiempo que desemboca inevitablemente a la muerte. La muerte como punto final de cualquier vida humana, tiene especial trascendencia en el marco teórico de la filosofía existencialista.

⁷² Antonio Martínez Menchén: *Del desengaño literario*, Madrid, Helios, 1970, p. 78.

Como ya lo hemos analizado, Alfonso Grosso sufrió un duro reverso con la temprana desaparición de los miembros de su familia, una situación adversa que no pasaría inadvertida en la totalidad de su producción artística. Desde este punto de vista, iremos desgranando a través de sus novelas la concepción que tiene de la muerte y, correlativamente, examinarla bajo los presupuestos ideológicos de la filosofía existencialista.

8.3. La finitud y la muerte

Difícil es leer una obra cuentística o novelística de Grosso sin detectar en ella la presencia de la muerte. La muerte se convierte así en una constante de su producción artística. No cabe duda de que sus circunstancias personales han tenido mucho que ver con ello. Pero, sea cual sea el marca interpretativo en sus novelas, la muerte tiene siempre una resonancia de tragedia sin límite. La proclamación de su barroquismo incipiente le sirve también de pretexto al sevillano para acentuar en sus obras el juego de contrastes. Así por detrás de la evasión de las palabras, la belleza de aromas, formas, colores, sonidos y sabores, se agazapa la desnuda osamenta de la muerte.

En el marco teórico de la filosofía existencialista, la muerte como final de las posibilidades del ser humano, será observada bajo el prisma de lo trágico y tendrá un hondo hueco realmente incolmable. Sartre nos lo recuerda:

El exilio, el cautiverio, sobre todo la muerte que tan hábilmente disfrazamos en las épocas dichosas, se hacían el objeto perpetuo de nuestra preocupación, nos enseñaban que no son accidentes evitables, ni siquiera amenazas constantes pero exteriores: había que reconocerlos como nuestra suerte, nuestro destino, el origen profundo de nuestra realidad humana; a cada segundo vivíamos en toda su plenitud el significado de esta pequeña frase banal: todos los hombres son mortales⁷³.

⁷³ Jean-Paul Sartre : *La République du silence*, Situations III, París, Gallimard, 1949, p. 12 (traduzco del francés).

Y por si queda alguna duda, Florencio se lo vuelve a puntualizar a Carlos en *La zanja*:

-A mí lo que me conviene es morir, Flore. Morirme de una vez.

-No tengas pena, que no te vas a quedar aquí. No tengas pena, que tarde o temprano has de mascar tierra como cada quisque p. 147.

A través pues de un lenguaje perfectamente adaptado al medio social donde viven sus personajes, Florencio le recuerda a Carlos el carácter irreversible e insoslayable de la muerte. Emmanuel Mounier en su libro *Introducción a los existencialismos*, lo ratifica en estos términos:

Cualquier vida desemboca en la muerte. La muerte no es un accidente, no viene desde fuera, como nos lo imaginamos frecuentemente, ella es nuestra suprema posibilidad. La existencia humana es un ser – para – la – muerte⁷⁴.

La muerte se presenta pues en la vida del ser humano como un obstáculo insuperable, condicionándolo al mismo tiempo a reconocer su propia temporalidad – y por tanto su finitud –, lo que visto desde otra óptica, traduce no sólo su imperfección, sino también su fragilidad. La muerte aparece así como una pesadilla que le despierta al ser humano de su sueño profundo de querer vivir su vida sin obstáculos ni amarguras. Por eso en *La zanja*, Toto se plantea la tarea no menos ardua de querer desentrañar el misterio que la muerte encierra:

¿Sabéis vosotros lo que siente un hombre cuando muere? – pregunta Toto – Debe de ser así – continúa – como cerrar los ojos cuando duermes para no pensar ya más en nada pp. 306-307.

Siendo centro y preocupación de los personajes de la novela, la muerte, en la sencilla filosofía de Garabito, es la gran igualdad de la vida y la gran lección que la humanidad necesita para vencer la pereza y el egoísmo. Y al

⁷⁴ Emmanuel Mounier; *Op. Cit*, pp. 60-61.

igual que Toto, el cabo también se hará la misma pregunta indagatoria sobre el misterio de la muerte: “¿qué se siente cuando se está en el otro barrio?” p. 271.

Frente a estos interrogantes a los que ninguno de los personajes ha sabido aportar una respuesta satisfactoria, Pedro les dará a todos un consejo en clave de moraleja o de simple filosofía vital: “tenemos que seguir viviendo y morir poco a poco” p. 319.

En *Un cielo difícilmente azul*, Grosso se vale de un barroquismo incipiente para describirnos la muerte de María, muerte alcanzada con “lentitud nazareña” p. 48. Los jóvenes Pedro, Remi y Nacho también mueren en la novela a pesar de estar casi todos en la primavera de sus vidas. Si bien es verdad que nada más nacer, el hombre ya se siente demasiado viejo para morir, con estas muertes, Grosso parece hacer hincapié en la frontera casi imperceptible que une de forma indisociable la vida y la muerte: “La vida y la muerte a un solo paso, izquierda y derecha, con el latido último del corazón” p. 47.

En ocasiones, la muerte es observada bajo el prisma de una ironía no exenta de cierta poeticidad, es el caso de “la muerte de la juventud” por ser “la más auténtica, perfecta y bella de todas las muertes” p. 67, y que Grosso eleva a una dimensión ditirámico pero al final, admitirá la existencia de un limbo verbenero para todos los desheredados de la fortuna: “Igual la Doña que María; que lo mismo son, con o sin adorno, los ricos que los pobres en la hora última” p. 108.

En *Testa de copo*, ya en sus primeras páginas, valiéndose de los múltiples e inagotables recursos narrativos que dispone el sevillano, el lector se encuentra ya a la expectativa de que algo funesto va a ocurrir. De hecho, así ocurre: *Testa de copo* es una novela que se abre con la muerte y termina también con ella. Pero, en la gran mayoría de las muertes que presenciamos en Grosso – sobre todo en su etapa como novelista social – las inyecta de alto valor simbólico que ilustra la incesante lucha del ser humano contra las fuerzas

depredadoras del mal y de la crueldad del destino. El ser humano en su afán y voluntad de vivir plenamente la vida tiende constantemente a hacer abstracción de la muerte o a relegarla en un segundo plano, pero siempre acaba reconociendo su dimensión insoslayable: “aunque verdad es que nacemos de una forma y de ella, con muy pocas variaciones, vamos a la tumba” p. 105, le reconocerá Marcelo a Nicolás con cierto sentimiento de resignación.

En *El capirote*, Grosso concede a la muerte de Juan Rodríguez una dimensión sacrificial asociándola a una perspectiva escatológica de suma relevancia. El carácter concomitante de las injusticias endosadas, el sufrimiento inapelable ante la mirada divertida de la sociedad, a los ojos del sevillano, conducen a la destrucción total del ser humano. La muerte de Juan Rodríguez al final de la novela le brinda al novelista la oportunidad de formular una brutal requisitoria de la que ningún estamento social se salva.

Pero allí donde notamos con mayor nitidez la concepción barroca de la muerte en Grosso, es sin lugar a dudas con su obra *Inés just coming*. En esta obra, nos aparece con la vertiente temporal de la existencia humana que desemboca de forma inevitable en la muerte. Desde este punto de vista, el novelista concibe que el hombre nada más nacer ya alcanza la edad de morir y la misma vida se presenta como una llama que se va extinguiendo poco a poco. Así, Dionisio vive pero ya se siente muerto y la novela termina también con la muerte real del personaje.

En *Guarnición de silla*, el tema de la muerte es asociado a la decadencia de un grupo social que se da cuenta de que ha perdido definitivamente su época más gloriosa. Tras una lenta agonía, muere Claudia, la mujer que desde su celda conventual era la unión del grupo que desaparece. Muere Ignacio el último representante de la gran familia Solís. Leandro, muerto físicamente hace años, muere definitivamente al desaparecer las personas que lo recordaban. Muere asimismo Jaime, el último vástago de la familia; y en su muerte, arrastra al infeliz camionero. Visto desde otro prisma, todas estas

muerres encadenadas basadas en el recuerdo vienen a esclarecer que algo está soterrado definitivamente: una ciudad y un grupo social privilegiado.

Florido mayo, que bien podría erigirse como obra maestra en la narrativa grossiana, vuelve a ratificar y con mayor insistencia la omnipresencia de la muerte en todas las obras ficcionales del sevillano. Entre biografía y crónica familiar, su ciudad natal, Sevilla, que enmascara bajo el rótulo de “Ciudad Fluvial” cobra vida y esencia inconfundible a través de una serie de cuadros cuyo carácter emocional no deja insensible la conciencia del lector.

Camuflado y disfrazado artísticamente bajo el narrador Alberto Gentile, Grosso le invita al lector a dar un paseo por los recovecos de su propia historia, de lo que es su vida y de lo que hubiera podido ser, elevando su horizonte natural de vida (la Ciudad Fluvial) a personaje vivo y dotándole también de autonomía propia.

En este proceso de búsqueda incesante de sus propios orígenes, la memoria va a desempeñar un papel sumamente decisivo. La reactualización de sus recuerdos se va a hacer a través de la vía privilegiada del monólogo interior, eligiendo para ello a Delia como interlocutora preferente. Así que hablando con otro personaje, Alberto Gentile pretende llegar a conocerse mejor. O sea, de un marco exterior, Grosso pasa al interior. Con dicho movimiento, el sevillano no se está replegando sobre sí mismo; sino que está activando los resortes y mecanismos que le han de llevar a sus propios orígenes a través de una escueta introspección al término de la cual se verá totalmente “desnudo”.

Presentada como novela y calificada como tal por la crítica literaria, *Florido mayo* reúne también muchos ingredientes de la retórica ensayística caracterizada por una cierta libertad en cuanto a la forma. Al carecer de forma predeterminada, el ensayo es un género literario variado y heterogéneo. Lo único que importa en realidad es el proyecto del autor que él mismo se encarga de establecer a su manera. Dicha libertad formal le permite al escritor

engalanarse con otro tipo de “indumentaria” literaria. Así pues, nada de extraño que los pasajes novelescos alternen con los poéticos y hasta filosóficos.

En esta obra, Grosso no se arredra ante nada a la hora de hilvanar los elementos determinantes de su propia esencia como escritor cuya verdad ha de buscarse en la subjetividad del texto. Es justamente esta ilusión de verdad en todo lo que está contando la que le va a llevar a buscar los argumentos apropiados en dominios tan distintos y variados como la historia, la geografía, la literatura, la sociología etc.

Como lo único que importa en este caso puntual es su propio proyecto, el sevillano se arma de motivos más que suficientes para romper la cronología del relato, lo mismo que el marco espacio-temporal con el fin de ceñirse a una lógica demostrativa. En este sentido, el libro nos da muestras inequívocas de las posibilidades múltiples de Grosso que relaciona con sus propias circunstancias vitales y artísticas. Por lo demás, esta perspectiva encaja a la perfección con la concepción que él mismo tiene del relato y que ha sabido desentrañar Jorge Rodríguez Padrón de forma palmaria:

Para Grosso, el relato es oportunidad de abarcarlo todo, o de intentar abarcarlo todo; es la oportunidad que se brinda al escritor de ir descubriendo, o de incitar al descubrimiento de sensaciones reveladoras. La alteración del orden de la anécdota o anécdotas, que se dan cita en la novela servirá en muchos casos para mantener esa tensión dramática de la espera, tensión que se resolverá trágicamente y por intervención de elementos aparentemente dispares, que han aparecido alternadamente a lo largo del relato⁷⁵.

No cabe duda de que el libro reúne muchos elementos de aubiografismo, de crónica familiar y hasta de homenaje a la “Ciudad Fluvial”; pero la retórica del libro con sus muchos interrogantes y explicaciones la convierte también en una búsqueda de su propia identidad y de sus orígenes, una búsqueda pues al

⁷⁵Jorge Rodríguez Padrón: “Alfonso Grosso, a estas alturas”, Cuadernos hispanoamericanos, núm. 263-264, mayo-Junio, 1972, p. 619.

término de la cual se descubre a un Grosso inquieto, desasosegado y hasta hastiado. El mismo reconocería que *Florido mayo* “tiene mucho de cultismo, de sarcasmo, de ironía, pero sobre todo, está lleno de dolor”. A esta rigurosa introspección a la que el sevillano se somete, aflora también un amargo sentimiento de añoranza que, en muchas de las páginas del libro, lo tiñe de una dimensión elegíaca conmovedora.

Volviendo a lo que nos ocupa después de esta larga digresión, Alfonso Grosso ha tenido claro desde siempre que su mayor preocupación será siempre su propio destino como hombre y escritor, un destino percibido también bajo la fugacidad del tiempo que de forma inexorable desemboca en la muerte. En *Florido mayo*, Delia, dirigiéndose al narrador, dice:

... Aunque tan temprano se marchiten sus pétalos por su contacto con una muerte que a ti – oh, también mi aguerrido amator – tanto te inquieta a lo largo de una verdadera historia sepulcral en la que yo solamente me salvo de los familiares panteones siempre viva, pura y fragante al lado de tantas desolaciones p. 290.

La evocación del tema de la muerte en las novelas de Grosso es reiterativa y adquiere desde cierta perspectiva una dimensión casi obsesiva, convirtiendo *Florido mayo*, en algunas de sus páginas, en una tragedia familiar que dejaría en el novelista estigmas de difícil cicatrización. Dicha tragedia alcanza su paroxismo al asociarla con la muerte de su madre, “la brújula orientadora, Estrella”, lo que le brinda al sevillano la oportunidad de dejar constancia de la magnitud de su desamparo existencial:

Una serie de noticias, Delia, podían ayudar a completar el puzle; noticias, en cuanto eran recibidas por el sistema Morse, y me llegaban del exterior: 1º Dolencia de mi padre / 2º Salida de la principessa Beatriz – mi hermana – del Internado (...) / 3º Primeros síntomas de la enfermedad de mi madre / 4º Enfermedad de mi hermano / 5º Adquisición y traslado familiar a la casa de Valdelancina / 6º Salida en coche – cama de mi padre (destino Miraflores de la Sierra) / 7º Muerte de la princesa – enterrada en el panteón familiar de la Ciudad Fluvial - / 8º Muerte de mi padre – enterrado en la Sacramental del Divino Pastor, sin la asistencia del Artista / 9º Muerte de Estrella – enterrada junto a su hermano en este cementerio p. 219.

Como vemos pues, el libro tiene mucho de historia sepulcral en la que la muerte está presente en todas y cada una de sus páginas. Desde este punto de vista, la muerte aparece como elemento cohesionador de la obra novelística de Grosso, y en opinión de José Antonio Fortes:

Nada finaliza con la muerte. La muerte no es solución ni final, sino adherencia, intransigencia, inagotable cicatriz supuradora de fantasmas, de locura, de amor a la vida, de apego y deseo a la carne y al sexo⁷⁶.

Si bien es verdad que la muerte es en Grosso un motivo para hurgar en la incertidumbre del más allá pero, nunca nos la presenta en sus obras como paso a otra vida. Así que como en los existencialistas, la muerte es simplemente la “nada” y, como tal, adquiere en todos ellos una resonancia de tragedia sin límite.

Pero más allá de la omnipresencia de la temática de la muerte en sus obras artísticas, el sevillano, con *Florido mayo*, ha tenido el valor no siempre grato de lanzarse a la búsqueda de su propia identidad, identidad que circunscribe en la dimensión tripartida del tiempo en pasado, presente y futuro para darnos una visión unitaria de su vida en todo lo que tiene de estrictamente personal, verídico y hasta inconfesable. Desde este punto de vista, no le quitaremos razón a Claude Mauriac cuando afirma que: “La literatura, una vez más, es utilizada para la búsqueda del tiempo perdido. Pero igualmente para la de los secretos perdidos. El secreto”⁷⁷.

La búsqueda y el descubrimiento de este gran secreto sólo le es reservado al artista gracias a la concreción de unos atributos que le permiten revertir el tiempo, fragmentar el espacio, explorar lo insondable y, en definitiva, erigirse como competidor de Dios. Esta dimensión del artista como soberano creador y legislador de un universo animado no le es para nada desconocido

⁷⁶ José Antonio Fortes: *La muerte en la novela de Alfonso Grosso*, Vélez Málaga, Publicaciones del Ayuntamiento, 1981, p 65.

⁷⁷ Claude Mauriac: *La literatura contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1972, p. 277.

Grosso, pero una cosa es el mundo artístico y otra muy distinta, la vida en su dimensión real y objetiva, con su cúmulo de altibajos y sobre todo su temporalidad que conduce inevitablemente a la muerte. Emmanuel Mounier nos lo puntualiza en términos inequívocos:

La muerte no es un accidente, no viene de fuera, tal como la opinión corriente quiere que sea; ella es nuestra posibilidad suprema. La existencia humana es un ser – para – la – muerte [...] Busco constantemente olvidarla, huirla, disfrazarla por la diversión, la indiferencia o los mitos religiosos. Vivir auténticamente por lo contrario, es vivir en conformidad entera con este sentido de la vida, vivir en espera constante de la muerte y de su inminencia posible, mirar cara a cara a esta compañera de cada instante⁷⁸.

El tema de la muerte es tan recurrente en la novelística de Grosso que el lector tiene la sensación de que muchos de sus personajes transitan y deambulan por las borrascas de la vida para ir a bascular finalmente en las tinieblas de la muerte. En este sentido, sus proyectos que se resumen en un constante esfuerzo por vivir la vida con dignidad se ven abogados al fracaso. Así que la falta de proyecto en un presente agobiante y un futuro en el que se perciben los indicios de la más frustrante incertidumbre dibujan un cuadro de fracaso total que nos proponemos examinar a continuación.

⁷⁸ Emmanuel Mounier : *Op. Cit*, p. 61.

8.4. El fracaso

Partiendo del contexto histórico-social en que le tocó novelar y de la sombra alargada de la dictadura franquista, nos preguntamos, en el caso de Grosso, ¿si la instrumentalización de la literatura como arma ideológica resultaba un método realmente eficaz para trastocar la situación? ¿Podía el arte por sí sola abolir la perenne lucha de clases y erigirse en auténtico catalizador que permitiera dinamitar la compleja estructura del mundo laboral con su corolario de explotadores y explotados? ¿Era realmente factible que la dimensión emancipadora del arte llegara a concretarse?

He aquí pues, unas cuantas preguntas difíciles de contestar pero que no podemos soslayar. No nos vamos a precipitar a la hora de contestar a estas interrogantes puesto que las tesis que vamos a exponer podrán a lo mejor ayudar a dilucidarlas. De lo que no cabe ninguna duda es que el sevillano nunca renegó de sus convicciones y principios, considerando el arte “como liberación, como palanca de modificación, de transformación de una sociedad y no como simple actitud esteticista”. Cabe saludar pues, la buena intención moral del novelista, una intención que, de haberse plasmado como él pretendía, habría servido para liberar y emancipar a su sociedad. Pero, desgraciadamente sus buenas intenciones no fueron suficientes para instaurar su ideal de cambio tan ansiado. En este sentido, sopesar única y exclusivamente la finalidad de su obra sin prestarle la merecida atención al contexto histórico pudo ser muy posiblemente el craso error cometido. Así pues, a pesar de haber dedicado tantos años en un militantismo activo y un compromiso por una causa justa, el mismo Grosso no tardaría en reconocer de forma taxativa su fracaso con un sentimiento de amargura no exento de desengaño y frustración:

La literatura no transforma nada – cultica, entretiene, forma, pero no transforma una sociedad, y menos una como la nuestra, escurridiza y adiestrada por miles de años de resabios – ¿O es que acaso no hemos tenido buena ocasión de comprobarlo? Al mundo y a las sociedades los transforma los hombres de acción – con un pensamiento para ello coherente – y en momentos propicios para la épica. Los escritores, si acaso, nos debemos conformar con dar testimonio de esa épica – si

verdaderamente la hay, que si no habremos de elegir otros temas – embellecerla y manipularla para convertirla en obra de arte, si tenemos talento⁷⁹.

La constatación es agria y desoladora pero los años dedicados a la lucha emancipadora le ha permitido a Grosso adquirir una sabiduría para plantar cara a los que pretendían desinstrumentalizar la lucha ideológica de clase, de la práctica ideológica de la literatura como arma para la transformación del mundo. Por lo demás, Santos Sanz Villanueva⁸⁰ ha hecho mucho hincapié en esta vertiente ideológica de la lucha que desembocó en cierta anormalidad en la temática y en la subversión del sentido natural de la literatura. En este sentido, se puso en tela de juicio los mismos fundamentos de la novela que deja de tener una finalidad comunicativa o artística para convertir su lectura en un acto de confraternización a partir del cual resultan irrelevantes los principios literarios.

Si bien es verdad que a partir de los años 50 España empieza a salir paulatinamente de su aislamiento internacional y las barreras censoras se van suavizando, el Estado con sus aparatos ideológicos sigue alerta a cualquier movimiento susceptible de quebrantar las normas establecidas. *El capirote*, la novela que posiblemente ilustra más el compromiso de Alfonso Grosso ha sido censurada y prohibida en España y tuvo que ser publicada por primera vez en Méjico. Así que el sevillano vivió en sus carnes la inquisitorial represión de las barreras de la censura. Pero, para un hombre con firme vocación literaria y de ideología progresista, dicha prohibición, lejos de menguar la fuerza de sus convicciones, las afianzó más bien y, fundamentalmente en el arte como medio para transformar su sociedad, desentendiéndose o haciendo caso omiso de las fuertes trabas puestas por el Estado y sus aparatos ideológicos.

⁷⁹ Eduardo García Rico: *Literatura y política*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1971, p. 34.

⁸⁰ Santos Sanz Villanueva: *La novela española durante el franquismo*, Madrid, Gredos, 2010.

No lo olvidemos nunca, Franco tuvo la destreza de fagocitar o de adoctrinar el sector educativo, sector clave para contrarrestar los ideales de cambio de los escritores de izquierda y progresistas. Fernando Valls nos lo puntualiza en estos términos:

La literatura se usó pero se enseñó poco y se disfrutó menos. Los programas, como siempre, eran ambiciosos, aunque es indudable que no se cumplían. Las lecturas no se hacían y la enseñanza memorística que tanto se atacó en la teoría, era reina y señora de las clases. La mayor parte de los profesores de literatura, léase los religiosos, concebían su asignatura como una continuación de la clase de religión, entre la moralina más ridícula y trasnochada y el patriotismo mal entendido⁸¹.

Oscureciendo así la conciencia de la masa estudiantil, supuestamente más lúcida y esclarecida, le resultaba más fácil al Estado controlar la situación y por tanto sofocar o reprimir cualquier atisbo de movimiento emancipador. Este control absoluto de la situación a nivel nacional constituye una suerte de prolepsis anunciadora de la situación infranqueable con la que Grosso se iba a encontrar. Desde este punto de vista, sus obras artísticas, a pesar de plantear situaciones concretas, de exponer actitudes y mentalidades de la época, de preocuparse por la situación social de España para superar ciertas formas estáticas de vida, difícilmente podían llegar a despertar a la gente de su modorra existencial, y por tanto suponer el pistoletazo de salida de una auténtica conciencia emancipadora.

Los desastres nacionales han supuesto casi siempre mayor lucidez para los escritores que han sabido tomar cierta perspectiva antes de proceder a una minuciosa diagnosis de los males que gangrenan la sociedad. En esta fase de análisis previo de los auténticos problemas de España, afloran la abulia, el quietismo, la falta de iniciativas y un conformismo degradante que se convierten en santo y seña de la sociedad española de aquel entonces. Parece

⁸¹ Fernando Valls: *La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951)*, Barcelona, Antonio Bosch Editor, 1983, p. 3.

como si la historia se repitiese puesto que, calando hondo, los mismos temas constituían el telón de fondo de los componentes de la Generación de 98. El dolor sentido por España era tan profundo para ellos que el mismo acto de escribir suponía una catarsis liberadora. Así que a la manera de los noventayochistas, Grosso convierte a España en el centro de sus preocupaciones y con la escritura, consiguió legitimar sus ideales y aspiraciones pero que chocaron frontalmente con una sociedad cuya mentalidad resultaba adiestrada en un conformismo quietista.

En *La zanja*, independientemente de la situación individual de los personajes, los peones parados por ejemplo consiguen en un momento determinado tener conciencia colectiva de su situación, deciden al final formar una comisión para ir a ver a las autoridades en vista de solucionar sus problemas:

- Podíamos hablar con el cura-dice uno de ellos-. Es lo mejor que podíamos hacer, hablar con él, decirle y explicarle que no podemos seguir más tiempo en este plan.

-El cura se sabe de memoria todo lo que tú vayas a decirle-contesta otro-. El cura está al corriente. Son cosas del alcalde. Lo que hay que hacer es esperar a mañana y hacerle otra visita. Si mañana no logramos nada, echamos un pañuelo y sacamos dinero para el autobús: vamos y hablamos en la capital con los del Sindicato. (...) No creo que puedan echarnos, de no armar jaleo p. 263.

Esta impersonal lucha o tentativa de lucha, muy bien expresada por la forma neutral de los verbos en primera persona del plural deja a las claras el individualismo recalcitrante de los protagonistas y anticipa al mismo tiempo un apabullante fracaso. Es muy curioso aquí la puesta en escena del poder religioso (el cura), del poder administrativo (el alcalde) y del poder judicial (por extrapolación evocado a través del Sindicato, órgano que supuestamente debería velar por la aplicación efectiva de la ley) todos en connivencia con el orden establecido. Su lucha queda así abogada al fracaso:

Qué vida – dice –. Cobardes tú y todos. Tú también, Matías y tú, Cantalejos. Yo también el primero por fiarme de vosotros. Todos sabéis

que tenemos razón y que debiéramos ir, pero no vamos, no, no vamos. Pensáis que estoy loco p. 319.

Como vemos pues, la culpa es de todos y de nadie. Al conectar esta idea de fracaso con los presupuestos ideológicos de la filosofía existencialista, encontramos enseguida su más digno representante en Sartre cuyas obras, en su gran mayoría, rezuman la conciencia del ser fracasado.

Es lo que han captado muchos de sus detractores para objetarle que su filosofía no es constructiva, ya que no puede haber fuerza para la acción donde existe la conciencia radical del fracaso. Pero vivir el propio esencial fracaso no es otra cosa que el pesimismo. Por eso, en *La zanja*, Romero le recalca a Pedro lo siguiente:

–La vida me ha enseñado a caminar ya más parao – contesta Romero sin inmutarse –. He sufrido más que tú y he luchado más que tú, pero me he cansado, Pedro. Estoy ya cansado de soñar y dejo pasar los días por tal de seguir viviendo, aunque mi vida sea una vida que no merezca ser vivida p. 319.

Sartre por su parte, se preguntará:

¿Por qué tantas existencias fallidas y obstinadamente recomenzadas y de nuevo fallidas, como los torpes esfuerzos de un insecto vuelto patas arriba? (yo era uno de esos esfuerzos)... No tenían ganas de existir; sólo que no podían evitar el existir; he allí todo...⁸²

En todas sus obras que jalonan los momentos de máximo fervor del realismo social, desde *La zanja* hasta *El capirote* pasando por *Un cielo difícilmente azul* y *Testa de copo*, la lucha sin cuartel llevada a cabo por el sevillano por rescatar a los más débiles frente a las fuerzas destructoras de los más fuertes es un hecho innegable. Recordemos que cuando Grosso comienza a publicar, parte de la intelectualidad de la época estaba singularmente politizada. El escritor inmerso en una sociedad con la que tiene unas responsabilidades, se plantea como hemos visto, por medio del

⁸² Jean-Paul Sartre : *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938, p. 174 (traduzco del francés).

testimonio y la crítica, la transformación de la misma. Pero como se trata aquí de un proceso no inmediatamente efectivo, los sociorrealistas seguían albergando la esperanza de que su planteamiento, con el paso del tiempo, corroería poco a poco la ideología dominante.

Así, partiendo de la irreconciliabilidad de dos grupos escindidos en fuerza opresora y oprimida, Grosso ha sabido afilar sus armas para batallar duro, recurriendo en sus novelas a toda clase de subterfugios para dejar claras sus intenciones. Los cuadros que nos va a presentar quedan en consecuencia un tanto desdibujados. El lector se encargará de aquí en adelante de adivinar más de lo que dicen, leyendo entre líneas. El novelista se refugia así en un formalismo a primera vista inofensivo, lo que, entre otras cosas, le permite explorar los simbolismos y las correspondencias de manera sibilina, o zambullirse – como hará de hecho en la segunda etapa de su novelística – en el barroquismo.

De lo que no cabe ninguna duda es que el sevillano, a lo largo de su vida, no escatimó esfuerzo alguno para que su mensaje calara hondo, es decir, que tuviera un merecido desciframiento. Pero tomando hoy algo de perspectiva, nos percatamos que el mensaje del novelista en alguna ocasión había sido mal comprendido o tergiversado con otros fines. Estos ataques injustos sufridos forman parte del oficio de escribir y el escritor, al tener la vida expuesta como diría Emmanuel Mounier, es sujeto a múltiples ataques no siempre con espíritu crítico, sino con espíritu de crítica, sinónimo en general de denigración.

A pesar de las muchas adversidades de que son sujetos, los personajes novelescos de Grosso aman también a la vida aun cuando esta vida no les ofrece alternativas ni opciones para ver cumplidas sus aspiraciones que no son muchas en realidad: lo único que quieren y piden es vivir la vida con una cierta dignidad humana. Pavese quería que la literatura fuera una “defensa contra las ofensas de la vida” y bajo este prisma, el sevillano rescata artísticamente a sus personajes, dotándolos con la escritura, de una mayor vitalidad y resistencia que la misma vida les ofrece, sobredeterminando los órganos sensoriales. En este sentido, el tacto, el oído, el olfato, el sabor y

sobre todo lo visual adquieren en sus obras una autonomía propia, contrarrestando así los muchos sinsabores de sus propias criaturas que sufren bajo el yugo de unas estructuras estáticas antagónicas a sus auténticas aspiraciones.

En las obras de su segunda etapa como novelista, no hay en realidad un abandono total de la temática social y de militatismo a ultranza; sino que el sevillano morigera, mitiga muchas de sus posturas para circunscribirlas en la imperiosa necesidad de adaptarse a los tiempos que corren, o sea, al mundo moderno.

Desde esta perspectiva, obstinarse en retrotraerse siempre a un pasado totalmente soterrado – por muy brillante y glorioso que fuese – es sinónimo de una bajada al infierno del que uno volverá más frustrado y desfasado que nunca. Esta visión la tenemos tanto en *Guarnición de silla* como en *Florido mayo*, obras en las que el escritor maneja con mucha sutileza el plano del presente y el del pasado, asociándolo al recuerdo, presentándonos así la vida de la burguesía decadente y la del mundo del trabajo.

En *Inés just coming*, esta idea viene sugerida con la presencia de personajes reales y de ficción. En esta novela, los personajes reales vienen del mundo del cine: Ava Gardner, George Raft o Jean Harlow. Los personajes de ficción fundamentalmente son tres: Dionisio (aventurero), Helena (burguesa) y Melania (mulata) que a través de sus monólogos o de su fluir de pensamiento, viven ante nosotros y con sus recuerdos nos presentan su problemática. Y en Dionisio, se nota en mayor medida, la proyección en muchos aspectos del propio autor.

Pero, la obra en la que mejor se disciernen todos estos procesos atomizadores, es sin lugar a dudas *Florido mayo*. Percibido bajo nuestra lectura como una búsqueda de identidad y de los orígenes de Grosso, el libro reúne muchos ingredientes de una búsqueda insatisfactoria, cuando no, frustrante y nos deja asimismo una fuerte sensación de fracaso difícilmente confesable.

Dedicado “In memoriam” a su madre Marianita, el libro nos retrotrae a la historia de una familia que paulatinamente vislumbra cómo se le está desmoronando todo a través de una serie de cuadros patéticos realmente conmovedores:

Fijado el rumbo de su vida (sereno incluso frente a las tempestades familiares: el casamiento de Alberto, la muerte de su padre y Augusto, el derrumbamiento del negocio, la vergüenza y deshonor de la quiebra, la enfermedad de Javier, el forzoso abandono de la casa, donde había soñado de niña, y los avatares políticos)... p. 127.

Si con la muerte del padre y la consecuente bancarrota empieza la especial bajada al infierno de esta familia, este cuadro de por sí sombrío se complementaría con la temprana separación de Grosso con su madre, una separación que vivirá de aquí en adelante con profundo sentimiento de naufragio:

La aguja orientadora de la brújula de Edipo (...) orientadora del Norte en mi búsqueda vaginal (...) perdió su rumbo y se volvió loca antes de cumplir dos años, al separarme de mi madre. A partir de entonces soy consciente de mi naufragio p. 137.

Esta búsqueda vaginal a la que se va a lanzar y que perderá irremediabilmente va a provocar en el sevillano una desgarradura de insondable profundidad. Se lanzará a partir de este momento a la reconquista de la vagina protectora cuyos atributos esenciales quedarán reservados a la función de la escritura. Así es como asocia primero este amor tan soñado y que no pudo disfrutar a Delia, que a lo largo del libro, se va a atomizar sucesivamente en muchas amantes, – en camarera, Liselotte; en prima bailarina, Frau Wickweber en el Berlín oriental; en una joven hispanista en Madrid: Sara; en una estudiante portuguesa: Amelia; una geriatra finesa en Estocolmo: Irina; en una monja enfermera en el Pirineo: Sor Benigna; en una judía sin nombre en el Mediterráneo; en una anglista armenia en Brihuega:

Olimpia – Achylus – Delia – Sherezade – en busca de la madre, de quien, se vio pronto separado.

Esta búsqueda frenética se resuelve en la parte final del libro a través de una confusión que hace Delia, mujer ya envejecida, proclamando un amor que realmente ni cree y que jamás ha disfrutado.

Pero como dijimos anteriormente, la escritura se va a encargar de resolver las diferencias y contradicciones, de restaurar el orden perdido en su reino de infancia y de poner un punto de sutura definitivo en los “ligamentos” rotos por el peso de un recuerdo difuso y caótico.

Así que no es de extrañar que el sevillano, refiriéndose a *Florido mayo*, reconozca sin tapujos que el libro, a pesar de su dosis de “ironía, cultismo y sarcasmo”, está lleno de “dolor”, dolor que desde lo más profundo de sus entrañas rezuma, desde cierta perspectiva, un latente sentimiento de fracaso que humanamente asume Grosso pero que resuelve al final de modo satisfactorio gracias a la supremacía del arte.

Si desde un punto de vista existencial el novelista se sigue amoldando a los presupuestos teóricos de dicha filosofía al plantear en sus obras la vida del ser humano con sus altibajos y sinsabores, hemos de subrayar que, con las obras de su segunda etapa como novelista, desborda ampliamente dichos presupuestos, especialmente en la vertiente formal. Estas obras tienen una elaboración que predeterminan un destinatario bien preparado para poder descifrar los numerosos procedimientos de ocultamiento del argumento novelesco. Estos distintos recursos narrativos quizás se justifiquen por el afán neobarroquizante del novelista pero sus abusivas reiteraciones pueden revelarse innecesarias y hasta contraproducentes. Por eso, refiriéndose a estas obras y sobre todo a *Florido mayo*, Gonzalo Sobejano le formula con criterio la siguiente objeción:

Con esta novela parece que Alfonso Grosso desea consagrar un neobarroco andaluz, ya ensayado en la novela anterior. Y se nos ocurre, ante semejante empresa, preguntarnos si en verdad el barroquismo, entendido como complicación y profusión del ornato, es la

forma artística que mejor corresponde al carácter de Andalucía y, en particular, de Sevilla⁸³.

Pero, bajo nuestro humilde punto de vista, el afán neobarroquizante de Grosso no se resume simplemente en un expreso deseo de ornamentación o de complicación sino, en una deliberada voluntad de búsqueda de nuevas formas artísticas, en una inalienable libertad creadora y en última instancia, en una manifiesta voluntad de superación de la fase de anquilosamiento en la que se encontraba la novela española.

Superado el paréntesis que había supuesto la guerra civil española y la segunda contienda mundial, los distintos cultivadores del realismo social habían ya ampliamente explotado este suceso histórico y cada vez más se hacía acuciante la necesidad de buscarle a la novela nuevas orientaciones, otros recursos nuevos susceptibles de mostrar, demostrar y representar la vida del ser humano. Desde este punto de vista, nos resulta difícil dar algún fundamento creíble a las críticas vertidas en este sentido.

Trabajador infatigable, Grosso no claudicó nunca de sus deberes y obligaciones como artista. Supo ser fiel a sí mismo a pesar de los ataques que tanto su obra como persona fueron objeto. Artífice soberbio de la palabra, se dedicó a la escritura por vocación y supo vibrar con la sociedad de su tiempo haciéndose cargo de sus inquietudes y preocupaciones. Así que su compromiso trasciende el propio marco vital del artista para proyectarse en definitiva hacia un futuro intemporal.

Pero esta vertiente de sinceridad, lucha incesante y compromiso indefectible del sevillano no ha de ocultar otra no menos importante y en la que Grosso, al igual que los existencialistas, se interesa por otros temas que conmueven al común de los mortales: la soledad, la angustia, el pesimismo, la finitud y la muerte. Dichos temas surgen de una conciencia exacerbada de la

⁸³Gonzalo Sobejano: *La novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1975, p. 422.

vida, una vida concebida como obstáculo pero como lucha también; y de esta dialéctica de la realidad y del deseo, de la presencia y de la ausencia, descubrimos cómo el novelista ha sabido plasmar esta concepción dramática de la existencia, y de la que afortunadamente se salvaría gracias al arte.

Pero, antes de abordar otro capítulo en el que desglosaremos los temas característicos de este optimismo vital, se nos urge analizar la manera como el sevillano trata formalmente, en sus obras novelísticas, este desasosiego existencial que acabamos de examinar.

8.5. La estética de desencanto

Tras el análisis de las siete obras que constituyen el soporte de la presente tesis, no creemos que haga falta plantearnos premisas ya que todas forman parte de un mismo género literario: la novela; y como tal, es un hecho y medio de comunicación y por tanto un sistema cerrado con sus características intrínsecas. Grosso, al hacer uso de un medio semiológico – el signo lingüístico – elabora un sistema con una determinada estructura a través de la cual subyace un contenido que el lector ha de descifrar.

Nuestro proyecto no es aquí meternos en terrenos escabrosos de la semiótica o de la lingüística; sino comprobar si, desde un punto de vista formal, las novelas-soportes entrarían o entroncarían con los presupuestos teóricos del pensamiento de la filosofía existencialista.

Teniendo en cuenta la reinterpretación que los existencialistas han hecho del esquema de comunicación de Jakobson, podemos avanzar que las obras enmarcadas en la etapa de Grosso como novelista sociorrealista podrían perfectamente encajar en los presupuestos teóricos de los existencialistas con la excepción de *Testa de copo* que presenta, desde un punto de vista formal y estilístico un cambio de tendencia en la técnica novelística del autor. Las demás obras – *La zanja*, *Un cielo difícilmente azul* y *El capirote* – presentan un estilo asequible para cualquier lector normal, tal como lo exigía Sartre. Estas

obras, como ya lo hemos analizado, presentan una perspectiva cerrada: el lector ha de mantenerse simplemente en una actitud receptora, siguiendo con menos trabajo el hilo conductor de los relatos.

En *Testa de copo* en cambio, se le va a exigir mucho más al lector ya que el relato presenta cambios bruscos e inesperados, así como bifurcaciones espacio-temporales que necesitan más colaboración de parte del lector. Por eso justamente presenta una estructura abierta y es la novela en la que se le ve al sevillano echar las bases de otra técnica narrativa que jalonaría su etapa posterior.

En el mundo dibujado en estas obras, como ya hemos observado, se leen todos los signos característicos de unos desheredados de la fortuna, a través de una serie de relaciones muy complejas – comparaciones, contrastes, yuxtaposiciones e interdependencias – que sacan a la luz la vida diaria de estos olvidados cuyo destino trágico precipitan al anonimato y a la muerte. Con afán de dar una sensación de verosimilitud a este mundo representado, Grosso ha sabido escoger un lenguaje apropiado, salpicado de modismos, refranes, giros coloquiales; o sea un lenguaje correspondiente a las jurisdicciones geográficas de sus propios personajes. No hay desde luego ninguna arbitrariedad a la hora de elegir este tipo de lenguaje que no hace más que corroborar la intención del autor de comunicarse y hacerse entender. A esta elección juiciosa de las palabras adecuadas, el sevillano lo refuerza técnicamente hablando con una buena formulación y con lo cual, todo rezuma claramente del dominio del arte y del arte de novelar.

La especificidad de esta retórica comunicativa mirándolo bien, es fruto primero de su sensibilidad y después de su habilidad para amoldar con criterio dos registros distintos: el de las situaciones sociales y el de los discursos. En este sentido, nos hacemos nuestra la aseveración de Olivier Burgelin que cataloga este dominio del lenguaje de grupo en lo que él rotula un dominio de la “mitología de grupo”, y por ello afirma con razón que:

La necesidad de una sensibilidad social surge de cada retórica particular o, incluso, cada característica retórica, está ligada al grupo

social en donde se recibe. Si juntamos todas las características retóricas utilizadas por un grupo social, veremos dibujarse una especie de vasta configuración que no es otra cosa que la mitología de este grupo⁸⁴.

Estas novelas, más allá de las fuerzas actuantes y de los personajes, son novelas todas dominadas por verdades reales o ficticias que constituyen en definitiva un entresijo de “mentiras” que dicen la “verdad” y tienen la singularidad de conmover igual o más que la vida misma.

Pero, en nuestra modesta opinión, no creemos que se pueda medir la verdad o la mentira de una ficción confrontándola con la realidad objetiva. La verdad y mentira de una ficción están fundamentalmente determinadas por su poder de persuasión interno, por la capacidad que tiene de convencer al lector de aquello que cuenta, aun cuando esté, según la experiencia del lector, en flagrante contradicción con la realidad.

En lo que sí no hay la menor sombra de duda es que una lectura atenta de estas obras ofrece abundante información sobre el escritor, los mecanismos de su estilo, su postura social y política, su concepto del ser humano e incluso de la literatura. Su credo es inconfundible al respecto: plantear la literatura como “venganza contra las ofensas de la vida” como lo requería Cesare Pavese. Para ello, una vez más, va a hacer gala de su honestidad y sinceridad como ser humano y de su compromiso y militantismo como artista, utilizando la vía testimonial. Al igual que muchos de sus coetáneos, recurre al diálogo como soporte técnico del testimonio, como medio para descubrir a sus personajes en la vida diaria. Como si se tratara de una descarnada introspección, a través del diálogo, los personajes se descubren ante el lector y en su gran mayoría, son portavoces de un discurso que denota una profunda angustia existencial.

Si para los filósofos existencialistas, la existencia precede a la esencia humana, este concepto de esencia queda fuertemente hipotecado en el universo novelesco de Grosso, ya que no se vislumbra en él ninguna

⁸⁴ Olivier Burgelin: *La comunicación de masas*, Barcelona, A. T. E, 1974, p. 146.

“posibilidad”, concepto corolario de la palabra esencia. La vida no se resume más que en una difícil y laboriosa tarea de supervivencia diaria. Desde este punto de vista, la relación entre dominadores y dominados se percibe siempre como conflictiva, pero más que de conflicto real cabe hablar de conflicto latente ya que por la desigualdad de las fuerzas en presencia, los más débiles, por razones de supervivencia, se ven obligados a “callar sin otorgar”. Ya se sabe mucho de la consanguinidad que Grosso tiene con los más vulnerables de la sociedad pero, sus particulares circunstancias históricas no le daban más opciones que creer ciegamente en el poder mágico de la palabra. Con ella, todo es posible y así es como se inclinó por presentar hechos y situaciones que de por sí solos intranquilizaran y denunciassen.

En este sentido, el afán del autor de tener un punto de vista objetivo es constante. No obstante, hemos de relativizar dicha objetividad puesto que difícilmente puede Grosso prescindir de su subjetividad, de su propia visión. Así que no es en realidad un punto de vista objetivo e imparcial, sino una visión subjetiva de esa objetividad que desea expresar. Desde este punto de vista, los malos, los opresores serán siempre los ricos y poderosos y con esto, la principal lección que sacamos es la siguiente: el poder siempre abusará y el pobre, por ser pobre justamente, será condenado siempre a la humillación y al desprecio.

Si bien es cierto que con la publicación de *Testa de copo* el sevillano sigue en la misma dinámica de denuncia pero, desde un punto de vista técnico, la novela presenta una cierta ruptura con respecto a las anteriores. *Testa de copo* es una obra narrada desde la conciencia del protagonista, Marcelo: lo fundamental en la novela es el recuerdo de hechos vividos anteriormente.

En lo temático, la novela, al igual que *El capirote*, testimonia que una denuncia injusta y una cárcel dura arruinan al hombre que las padece. Incorporar a este hombre en la sociedad resulta misión imposible. La perspectiva abierta de la obra como ya lo hemos mencionado, exige del lector más tensión y colaboración para hilvanar ciertos detalles e interpretar

determinados hechos. Así, la cronología está rota, el espacio se da de forma indirecta y a través de una serie de pistas que el lector ha de descifrar. De la misma manera, la genealogía del personaje se va a dar de forma indirecta con bifurcaciones y constantes referencias al pasado.

Si en las novelas anteriores lo más determinante es el presente, o sea, el aquí y ahora, en *Testa de copo*, la primacía será otorgada al pasado. Grosso va a reconsiderar el tiempo en su dimensión tripartida, evocando un pasado desde el presente, un presente que acabará como borrando cualquier rastro de un futuro entrevisto sin atisbo de esperanza ni perspectiva en la conciencia de Marcelo Gallo Rojas. Así que en lo temático, la novela se inscribe en la época del realismo social; pero, en lo formal, se percibe ya un cambio sustancial que marcaría también la producción posterior del novelista.

Pero, reconducir la novela no es tarea fácil en tanto que exige a la vez talento y cierta osadía. Una vez superado el trauma que supusieron los conflictos bélicos, la novela se encontraba en un período de estancamiento que reclamaba un cierto empuje y aire nuevo. En esta labor sumamente ardua, el sevillano tuvo la perspicacia y valentía de dar el paso decisivo dotando así a su obra de una dimensión visionaria realmente ejemplar. José Corrales Egea era muy conciencia de toda esta situación al barruntar mucho antes el callejón sin salida en que se encontraría la novela y dejar abiertas nuevas pistas de exploración. Por eso, llegó a manifestar de forma contundente que:

Una vez llevada a cabo la cura del realismo que se imponía, y ganado ya su puesto dentro de la historia literaria actual, nuestra literatura debe abrirse a nuevos horizontes, sea por ampliación del realismo dándole la profundidad que no se le ha dado, e intentando a través de él una explicación o una interpretación – sin conformarse con la simple exposición de hechos –; o sea por su transformación pura y simple y su enriquecimiento humano y artístico (...) Lo menos que puede pedírseles a los autores de 1965 es que, consecuentes consigo mismos, no sigan siendo los autores de 1950⁸⁵.

⁸⁵ José Corrales Egea: “¿Crisis de la nueva literatura?, Reflexiones sobre una apuesta”, *Ínsula*, núm. 223, junio 1955, p. 3.

Desde este punto de vista, hemos de considerar *Testa de copo* como una novela puente o de transición cuyas características renovadoras son realmente manifiestas. Así, pues, además de acercarse a la construcción de la novela-monólogo y acentuar como fundamental el pasado vivido desde un presente reciente, presenta una construcción sintáctica en la que predomina el paralelismo y anticipa también la nueva expresión que se va a autoimponer el sevillano en su constante labor de búsqueda de los múltiples artificios que ofrece la lengua. Dicha renovación a la que se había lanzado el artista como si fuera un fenómeno de moda, no tardó nada en ganarse la simpatía de unos; mientras que otros, se declararían lisa y llanamente como adeptos. José María Castellet, que llegó a convertirse antes en defensor acérrimo del realismo social exaltándolo por los cuatro costados, cambiaría muy pronto de bisiesto, y con una radicalidad tal que, no podía pasar desapercibido:

Este tipo de literatura testimonial ha desviado la atención de los escritores de su finalidad estricta; se han conformado con hacer un cierto tipo de naturalismo documental que poco tiene que ver con la novela. No hacen más que un maniqueísmo intelectual (...) que invade la literatura española durante estos años, despojándola de uno de los requisitos elementales de la buena literatura: la presencia del mundo como entresijo de contradicciones⁸⁶.

Recapitulando pues, estas novelas enmarcadas en el período del realismo social, además de ofrecernos muchas informaciones sobre la ideología de Grosso, también nos dan una idea de sus personajes que tienen el común denominador de ser casi todos angustiados. La vida se revela dura y difícil por sus múltiples obstáculos y condiciona por tanto una supervivencia más que problemática. En torno a las tramas de estas obras, el sevillano capta y escenifica la vida en su vertiente cotidiana y traduce unas “verdades existenciales” que, a diferencia de las verdades teóricas generales, son, en

⁸⁶ José María Castellet: “*Tiempo de destrucción para la literatura española*”, Imagen, Caracas, 15 de julio, 1968, p. 9.

opinión de Vicente Fatone: “verdades concretas, pensadas por alguien, vivas, construidas por el hombre en lucha y el esfuerzo”⁸⁷.

Desde este punto de vista, nos es forzoso reconocer que Grosso ha sabido vibrar con su época, prestando un oído atento a los problemas e inquietudes que conmovían al común de los mortales. Pero como la ciencia evoluciona por crisis, los movimientos literarios son regidos también por la dinámica de la sociedad que no se salva de una serie de crisis periódicas que a veces, por su crudeza y agudeza, ponen en tela de juicio el fundamento de muchos valores en la vida humana. Como ya hemos señalado anteriormente, los movimientos literarios también se amoldan a la lógica de la vida misma: nacen, se robustecen ganando consistencia insospechada y mueren.

Así que una vez superadas las trágicas consecuencias de las guerras en las sociedades europeas que la novela tradujo con mucho sentido crítico, ésta, a su vez, se vio muy pronto anclada en una realidad definitivamente superada y por tanto ante una imperiosa necesidad de buscar otras formas de expresión, otra manera nueva de captar la realidad humana más acorde con el devenir histórico del hombre.

Vislumbramos así todo el mérito de Grosso en este sentido por haber dado un paso decisivo jugándose la carta que tenía y no cualquier carta, sino la de la fe ciega en el lenguaje. Así es como se va desligando paulatinamente de ciertos rigorismos para intentar alcanzar una mayor fluidez y expresividad sin que por ello su obra deje de ser el análisis de la realidad, del hombre de su época y de la problemática de su existencia.

Desgraciadamente, esta nueva faceta de la orientación de la obra grossiana iba a pasar desapercibida no sólo para muchos críticos, sino también para no menores lectores. Se creían equivocadamente que el sevillano había dejado de interesarse por la vida y destino del ser humano;

⁸⁷ Vicente Fatone; *Introducción a los existencialismos*, Buenos Aires, Columbia, 1962, p. 14.

mientras que una atenta lectura de *Inés just coming*, *Guarnición de silla* y *Florido mayo* demuestra todo lo contrario ya que, son obras todas que investigan y ahondan en el hombre como protagonista y en el hecho literario como técnica y valor estético.

Al reconocer Grosso que había “intelectualizado” estas obras, algunos se precipitaron en ver en ellas cierto sectarismo elitista; y otros, percibieron sólo un afán barroquizante hueco e improductivo. Pero Jorge Rodríguez Padrón no ha tardado en cortar en seco ciertas erróneas tergiversaciones, aseverando de forma rotunda que:

En el caso de Alfonso Grosso, no se puede hablar de un barroquismo hueco, de una gratuita enumeración o de una frívola floreada verborrea que, en justicia, no existe en la obra de nuestro novelista. Me refiero a un barroquismo que, como él confiesa, puede ser constitucional y ambiental. Es más, de un barroquismo integral que hace que el escritor se llegue a la realidad a través de los sentidos y, con esa carga, por ese intermedio – al parecer el más inmediato y directo – asomarse a la vida y las relaciones vida-circunstancia de que quedará impregnada toda su prosa. Una actitud prospectora de fuera adentro, que puede descubrirnos soluciones insospechadas a través de contactos insospechados⁸⁸.

La vida y su problemática encuentran un eco favorable en las obras de Grosso. En cuanto al Hombre, lo sitúa en el centro de sus inquietudes y preocupaciones puesto que quedará en definitiva al principio y al final de la historia. En este sentido, sigue con la línea realista al utilizar la vida – y con ella, la sociedad – como marco referencial para seguir investigando en el destino del ser humano. Lo único que cambia de forma sustancial es la forma como todos estos temas vienen tratados en estas obras. La publicación de estas tres obras coincide con un período en el que el novelista siente la necesidad de dedicarse más intensamente al cultivo y perfeccionamiento de

⁸⁸ Jorge Rodríguez Padrón: *Op. Cit*, p. 619.

una nueva forma de expresión vertiendo e intensificando en sus obras la tendencia barroca que siempre se encuentra en él.

Al no conformarse nunca con el sedentarismo como forma de vida, supo sacar provecho de sus experiencias y conocimientos adquiridos en un viaje a Cuba para novelar *Inés just coming*, advirtiéndonos del ciclón que azota y cambia a la isla, en clara alusión a la revolución. Emplea en esta obra un método rememorativo y un perspectivismo triple en el enfoque de la acción, utilizando la primera, segunda y tercera personas narrativas.

Guarnición de silla es el símbolo de grandeza en desuso y decadencia, obra en la que nos advierte Grosso que todos somos susceptibles de ser nostálgicos pero, ante el cambio inexorable de las cosas, lo mejor es hacer prueba de otra facultad de adaptación más acorde con los tiempos modernos. En esta obra, como en los barrocos, lo sensorial, especialmente en su faceta visual adquiere un valor preponderante. A cada personaje de la novela también le asigna un lenguaje coloquial definidor y los tiempos pasado y presente no sólo se entrecruzan, sino que se confunden. El uso del condicional tiene una connotación irónica, y además de querer rescatar de alguna manera a sus personajes, subraya también la desposesión en que se encuentran sumidos:

El día de la llegada a la ciudad del Ejército Imperial no había cumplido aún los quince años, lo que no significaría un obstáculo para ser condenado junto con otros treinta vecinos a la última pena, a él solo – por minoría de edad – conmutada, minutos antes de la ejecución, por la de reclusión con carácter indefinido por el coronel Vinot, que sustituyera al Barón Bouvier des Clats al mando del 4º de húsares a caballo en la guarnición de la plaza, tras la desaparición de un oficial, dos caporales y tres soldados, los que precisamente más se distinguieran por su violencia en el saqueo de la ciudad, posteriormente descubiertos acuchillados bajo un montón de estiércol. Quiteo realizado entre todos los varones mayores de catorce años, hecho público desde el púlpito de la Colegiata en función extraordinaria, a la que siguió el bando leído por el pregonero en la plaza del Cabildo con los nombres de los condenados al que se añadía la advertencia de que si por la natural benevolencia del carácter del comandante en jefe el castigo había quedado reducido a la muerte de treinta hombres, en adelante la menor ofensa de palabras o de obras a un soldado sería

suficiente para que fueran pasados a cuchillo todos los vecinos mayores de diez años pp. 242; 243.

En *Florido mayo*, Grosso se va a lanzar a la búsqueda de su propia identidad, una búsqueda que se hará con la memoria que reactualiza en un presente desgarrador a través de una serie de monólogos que le permiten no sólo ahondar en el valor y esencia de la palabra sino también en la pervivencia de las estructuras socio-políticas que constituyen un freno tanto para la emancipación del individuo como su plena realización. En este sentido, no le podemos quitar razón a Silvia Burunat cuando observa que:

Con el monólogo interior, el novelista descubre el poder expresivo de la palabra para mostrarnos los efectos de la alienación de las estructuras socio-políticas españolas sobre el individuo. También como instrumento creador de un nuevo orden, de una lógica distinta, interna, que reordena el mundo interior de la mente humana⁸⁹.

Con todo, si bien es cierto que estas novelas marcan una ruptura con respecto a las escritas en el momento de mayor fervor sociorrealista en cuanto a lo estrictamente formal, pero en lo temático, aunque la visión crítica del sevillano se ha morigerado de forma apreciable, su mensaje sigue teniendo un hondo calado social, mensaje dirigido especialmente a una sociedad burguesa que tambalea en sus cimientos por falta de adaptación a los vientos de la modernidad. En estas novelas, el argumento en el sentido tradicional de “algo” que le sucede a un protagonista y que luego puede ser reconstruido y narrado ya no va a tener tanta trascendencia. Lo determinante será más bien ver pensar a los personajes, es decir, el desarrollo de su vida interior.

En *Florido mayo*, Grosso intensifica el procedimiento narrativo utilizado anteriormente en *Inés just coming* y *Guarnición de silla* aumentando

⁸⁹Silvia Burunat: *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980, p. 220.

considerablemente el número de personajes que poblan la novela, rompiendo constantemente el marco espacio-temporal para dejarnos al final un dato valioso: ver cómo la narración de la novela que tenemos ante nosotros se hace y deshace. Sólo nos queda una mera ficción: ni antes, ni después hubo nada. Los monólogos y soliloquios son omnipresentes en estas obras y presentan asimismo perspectivas abiertas de claro matiz barroco.

No creemos que valga la pena seguir ahondando en el aspecto formal de estas obras que ha sido estudiado ampliamente por la crítica literaria. Lo que sí nos parece oportuno, de aquí en adelante, es ir deslindando los aspectos comunes del barroco y del existencialismo, que aparentemente no tienen ningún nexo entre sí.

El primer elemento unificador entre barroco y existencialismo es que ambos movimientos surgen de una profunda crisis de valores humanos y estéticos. El existencialismo nace como reacción contra la filosofía escolástica e idealista, planteando la necesidad de aprehender la realidad humana desde lo real y concreto. El barroco surge también como reacción contra el clasicismo renacentista promovida no sólo en literatura, sino en las demás artes y en el espíritu general de la época. Por eso justamente tuvo características y variantes muy complejas que acentúan la problemática de la cultura barroca.

Podemos así situar su mayor esplendor en el siglo XVII, coincidente con el reinado de Felipe III y IV y que confirmaría definitivamente la decadencia española. Los novelistas de la época supieron representar también en sus obras ficcionales el desgarramiento de su sociedad traduciendo al mismo tiempo sus angustias e inquietudes existenciales. Escritores como Cervantes, Lope de Vega, Góngora y Quevedo por citar a éstos simplemente, supieron ejemplificar en sus obras el drama de una sociedad estratificada y dividida que pretendía vivir del recuerdo de un pasado, por cierto glorioso, pero inexorablemente perdido.

Este deseo de volver a un pasado ya remoto y casi definitivamente soterrado se revela inviable y parodiando a Luis Cernuda, diríamos que el

deseo es una pregunta cuya respuesta no existe. Así que los escritores de la época se armaron de sus plumas concienciando a la sociedad, advirtiéndole que entre deseo y realidad la frontera es abismal. De lo que se trataba era en realidad de vivir el presente y el presente, curiosamente, se presentaba tan delirante como caótico y ya se leían en él todos los signos característicos de una civilización en declive.

La monarquía sufría una gran crisis de la Hacienda; y con ella, surgieron otros focos de tensiones sociales que afectarían o alterarían las relaciones de grupo a grupo, de hombre a hombre, repercutiendo así en la sociedad entera. Si a esta crisis de por sí aguda añadimos las calamidades que representaron la peste, el hambre y la miseria, ya nos podemos hacer una idea de la dimensión y gravedad de la situación. Así que barroco y existencialismo son artes de crisis.

Un segundo elemento reseñable y que podría asimismo constituir un posible punto de sutura entre barroco y existencialismo es la expresa voluntad de libertad. Por parte de los existencialistas, Sartre se va a erigir como portavoz y garante de una libertad irrenunciable e inquebrantable. Y por parte de los barrocos, Góngora y Quevedo expresarían su disconformidad con la realidad dada a través del conceptismo y del culteranismo, conceptos a través de los cuales se convertían en portavoces de una sociedad sometida al absolutismo monárquico y sacudida también por apetencias de libertad.

Otro elemento no menos desdeñable que compartirían barroco y existencialismo es el valor demiúrgico del arte. En un mundo alienado, el artista como creador, tiene distintas posibilidades de abordar la realidad humana, sobre todo si ésta se presenta decepcionante. Desde este punto de vista, el aspecto expresivo-formal es clave puesto que se convierte en soporte básico para traducir y ahondar en un mundo esperpéntico cuyas credenciales son inapropiadas y de las que disentimos profundamente. Por eso puntualiza Emilio Orozco Díaz que:

No podemos quedar indiferentes al descubrir bajo la deslumbrante vestidura del estilo ese íntimo drama que vive el hombre de la época.

Porque adentrarnos en el alma barroca supone tocar fibras que aún vibran en la sensibilidad de hoy; supone sentir como ahora la inquietud atormentadora del futuro y el deseo de aferrarse al pasado; y supone, además, para nosotros, el encontrar, no los rescoldos, sino el ascua encendida del esencial fuego que alienta en el vivir desviviéndose del español⁹⁰.

Así que barroco no es forzosamente sinónimo de vaciedad, como algunos quieren pensar; ni simple vicio, perversión de gusto, aberración o desatino mental. En este sentido, decir que Grosso es barroco nos parece demasiado simplista, ya que practicar el barroco hoy no es una mera exquisitez o un simple deseo de gongorizar. Ser barroco, nos parece más bien tener una visión del mundo muy diferente de ciertos tópicos a los que hoy día estamos acostumbrados. Es por tanto un modo sutil de “atentar” contra una de las bases fundamentales de nuestra civilización, la economía. Ser barroco es malgastar, derrochar, parodiar medios. El largo período con el que el sevillano termina *Florido mayo* constituye una buena muestra de ello. En este capítulo titulado *Oratorio*, que dedica a Antonio Machado, la presencia de James Joyce en *Ulysses* es muy llamativa, sobre todo a través del monólogo de Mary Bloom, con el que Grosso inicia y cierra dicho capítulo. En la parte final, el autor se limita simplemente a traducir cambiando el tiempo de los verbos:

[...] Yo te hubiera rodeado con mis brazos sí y atraído hacia mí sí podrías haber sentido mis senos todo perfume sí mi corazón hubiera latido como loco y hubiese dicho sí yo quiero sí p. 292.

Si lo comparamos con la versión inglesa original, este pequeño cambio salta a la vista:

[...] I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes.

⁹⁰Emilio Orozco Díaz: *Lección permanente del barroco español*, Madrid, Castalia, 1956, p. 57.

El mismo Grosso nos lo aclara a través de la entrevista que le hace María Dolores Fígares; y a la pregunta de por qué esos largos períodos, el sevillano contesta:

He querido hacer como un sarcasmo para Joyce y un virtuosismo en el que el tiempo no tiene lugar, donde no existe. Al final hay un oratorio de cuatro páginas enteras, sin ningún signo de puntuación; la protagonista está pensando, y fluyen las ideas en desorden y sin pausas. La imagen de Mary Bloom, en el *Ulysses* de Joyce, habrá recibido sin duda el mensaje, si se encuentra por algún lugar⁹¹.

Esta confesión expresa por parte del sevillano de conocer la obra de Joyce nos da otra muestra inequívoca de su gran inquietud intelectual. Plantear pues estas obras desde el punto de vista de la intertextualidad sería otra oportunidad de descubrir no sólo la presencia de Joyce en sus obras, sino también de Faulkner y de Proust, lo mismo que los portaestandartes del “nouveau roman” francés, como Robbe-Grillet y Michel Butor. Con esto, sólo pretendemos abrir una rendija por la que uno se podría adentrar para descubrir una faceta nueva de la gran personalidad artística de Alfonso Grosso. Con la subversión de los tiempos del relato a la que asistimos en *Florido mayo*, el autor estructura su obra de forma laberíntica, obligando así al lector a poner continuamente el reloj de sus vivencias. Este laberinto es la imagen simbólica del universo interior de cada hombre. Por eso recalca Leopoldo Azancot que:

Este laberinto, al carecer de salida, no es tal; un laberinto que se revela como el paraíso buscado por todos, a quien descubre que el centro de esa demencial construcción geométrica – centro que se desplaza con sus pasos – es él, y que él, por lo tanto, puede convertirse en objeto y sujeto de conocimiento, siempre renovado, mediante un nuevo desplazamiento...El discurso narrativo de Grosso carece – como su laberinto de entrada y salida – de principio y de fin⁹².

⁹¹ María Dolores Fígares: *Op. Cit.* p. 8.

⁹² Leopoldo Azancot: *Op. Cit.* p. 1299.

El discurso narrativo del sevillano queda integrado pues, por un tumulto de imágenes nunca gratuitas, ni decorativas, y estructuradas narrativamente, que el lector debe interrelacionar, combinándolas en conjuntos de cambiantes significados. Gracias pues a este carrusel de imágenes, *Florido mayo* adquiere una dimensión poética que pocas novelas alcanzan: el drama del hombre, al insertarse por su intermedio en la eternidad, pierde sus aristas, su carácter conflictivo, convirtiéndose en motor de inauditas metamorfosis.

Como vemos pues, del barroco al existencialismo ha llovido mucho bajo los puentes de la historia, y si a primera vista estos dos movimientos literarios se autoexcluyen, un detenido análisis muestra que comparten ambos atributos intrínsecos como la rebeldía, una clara aproximación a la dimensión real y concreta de la existencia humana con un ideal de libertad que no se puede conculcar. Desde esta acotación, las obras picarescas como *Lazarillo de Tormes*, *El buscón*, *El diablo cojuelo* etc. Constituyen, desde una perspectiva contemporánea, un homenaje a la vida, una vida ultrajada por una sociedad enferma en sus componentes esenciales.

Ante ciertas circunstancias sociales e históricas en las que el destino del ser humano aparece hipotecado o postergado al olvido, el artista, a la hora de concebir su obra, no sólo redescubre las contradicciones de la sociedad, sino que manifiesta su disconformidad trasciendo la realidad a través de una estética de desencanto. Herbert Marcuse nos lo recuerda en estos términos:

En el mundo desgarrado y contradictorio de la existencia histórica, el arte y la literatura defienden y proponen el principio mismo de la contradicción, de la negatividad que rechaza el orden establecido en nombre de una positividad presente como ausencia: la realización de la naturaleza humana, el cumplimiento de la promesa de la felicidad que resuena a lo largo de la agitada existencia de la humanidad. El poder mágico del arte existe sólo como poder de negación. El arte sólo puede hablar su propio lenguaje si están vivas las imágenes que rechazan y refutan el orden establecido⁹³.

⁹³ Herbert Marcuse: *Op. Cit*, p. 62.

Decir pues que Grosso es un escritor barroco, es algo obvio; pero concebir su barroquismo como algo hueco, verboso e inconsustancial es atentar contra las exigencias experimentalistas del autor y asignarlo una cierta gratuidad difícilmente sostenible.

En contra pues de ciertas opiniones sesgadas, nos damos cuenta de que el barroquismo de Grosso se produce como necesaria consecuencia de su visión del mundo y de los materiales que maneja. No es por tanto, en absoluto algo gratuito. Con *Inés just coming*, ya se percibía esta faceta de la novelística del escritor, y en *Guarnición de silla* se potencia para culminarlo a su paroxismo en *Florido mayo*. La dimensión ambivalente del barroco es perceptible en la obra del sevillano: la crítica velada dirigida a una sociedad desconocida contrasta con la forma como esta crítica es llevada a cabo. Así que si el dolor y el sufrimiento constituían lo más llamativo desde el aspecto socio-económico, en el arte y sobre todo en literatura, en cambio, el barroco se convertiría en una época de “fiesta” y del brillo. Como escritor pintor que es Grosso, estas sensaciones no podían faltar. Luz clara, limpia, que lo inunda todo y lo alegra. Sus días serán días de sol, y sus noches, noches de clara luna. Una luz cegadora que jugará con las sombras proyectando ricos dibujos, arabescos y fantasías. Un claro ejemplo lo tenemos en *Inés just coming*: “la luz solar convierte el rincón del laboratorio ya desierto en una jaula de leones, en una piel de cebra” p. 52. La visión de Grosso no es sólo luminosa, sino que es brillante: todo lanza destellos deslumbrantes y brillos que hacen cerrar los ojos: la calle, el asfalto, los objetos, los cristales, “la puntera brillante de los zapatos” p. 53, en *La zanja*. La omnipresencia de los muchos elementos sensoriales atestigua de la presencia de un alma muy atenta a las palpitaciones de su sociedad.

En resumidas cuentas, con el presente capítulo, descubrimos pues a un Grosso decididamente orientado a los problemas que preocupan al común de los mortales. Como en los existencialistas, rastreamos en sus obras una vertiente fundamentada en un desasosiego existencial cuya expresión más manifiesta se traduce por un profundo sentimiento de angustia y de

enajenación. La recurrencia del sufrimiento en sus personajes de ficción exacerba desde la perspectiva vital la angustiosa cuestión de su fragilidad, fracaso y finitud, temas todos ineludibles en los existencialistas.

En una primera época coincidente con el realismo social, hemos visto a un escritor afligido y preocupado por el drama existencial del ser humano pero circunscrito a su propia sociedad. No tardará – claro está – en hacerse preguntas cuyas respuestas señalan a unas estructuras socio-políticas antagónicas a las aspiraciones de su pueblo. Así, en un acto de rebeldía saludable, instrumentaliza su literatura a favor de una causa de hondo calado social. Pero, su desilusión no tardaría en llegar, y con ella, la fase de estancamiento en que se vio metida la novela. Razones pues, le sobran para abrir la senda de otras vías exploratorias que marcan una ruptura bastante nítida con el período anterior.

En este sentido, abre una nueva vía, neobarroca por así decirlo, en la que retoma y reactualiza ciertas concepciones de la corriente barroca con las que se autoafirma como alquimista, y por tanto, como libre creador. Pero, con esta retórica nueva – e insistimos en ello – desborda ampliamente los presupuestos teóricos de la filosofía existencialista. Dicha filosofía no contempla para nada el retoricismo barroco a la hora de transmitir su mensaje. Para ello, elige y exige un código de mensaje basado en la sencillez y la concisión a la hora de comunicarse para que su labor de concienciación sea más eficaz.

Con todo, lo ya mencionado nos da una idea clara de la novelística de Grosso, una novelística teñida de profundas angustias existenciales como ilustran sus propios personajes. La vida percibida como dura y penosa se convierte lógicamente en motivo de muchos interrogantes a los que no se pueden dar respuestas satisfactorias. Rozamos así los conceptos de gratuidad y absurdo muy presentes en las obras sartrianas. La voluntad de vivir contrasta con los muchos obstáculos insalvables que rigen y salpican la vida del ser humano. En este sentido, no es de extrañar que en algunos momentos de máxima adversidad los personajes se den cuenta de la inutilidad de la vida.

Al proclamar la primacía de la existencia sobre la esencia humana, los existencialistas reconocerán el privilegio del ser, no de cualquier ser, sino del ser concreto, real con todas las posibilidades y adversidades que le depara el mundo en el cual está inmerso. El hombre quisiera descifrar el más recóndito misterio de su propia existencia y en su confrontación con el mundo real, suprimir cualquier obstáculo para su plena realización. Desde este punto de vista, la muerte, como final de las posibilidades del ser humano será constantemente observada bajo el prisma de lo trágico. Se plantea, pues, un malentendido entre el hombre de carne y hueso con sus propias aspiraciones. La muerte se visualiza y desempeña así el papel de un espacio trágico que deja en realidad en hondo hueco incolmable.

Y ante un hecho tan insoslayable como la muerte, Albert Camus confiesa que: “no hay salida posible”⁹⁴. De allí, la vida aparece como motivo legítimo de un irrefrenable desasosiego existencial. Por ello, Sartre, en *Las moscas*, afirma en boca de Oreste que “la vida humana empieza desde el otro lado de la desesperación”⁹⁵. Y a partir justamente de la toma de conciencia del espacio trágico que la muerte ocupa en la vida del ser humano, los existencialistas no se van a rendir y pasan, en un claro acto de rebeldía, a la revalorización del hombre. Camus nos manifestará que “en los hombres hay cosas más amables que cosas menospreciosas”⁹⁶. Esta revalorización del hombre arranca desde el orgullo humano para culminar con la promoción de las figuras de rebeldía. Hablando de Sísifo, Camus declara que “Sísifo es superior a su destino, la lucha misma hacia las cimas bastan con cumplir un corazón de hombre”⁹⁷. Esta rebeldía del hombre contra los sinsabores de la vida y contra lo que depara el destino aparece desde esta misma acotación

⁹⁴ Albert Camus : *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1976, Acte II, Scène 2, p. 126 (traduzco del francés).

⁹⁵ Jean-Paul Sartre : *Huis clos* suivi de *Les mouches*, Paris, Gallimard, 1972, Acte III, Scène 2, p. 258 (traduzco del francés).

⁹⁶ Albert Camus: *La peste*, Paris, Gallimard, 1976, p. 279 (traduzco del francés).

⁹⁷ Albert Camus : *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 163; 166 (traduzco del francés).

existencial como fuente de libertad. Sartre dirá en *Las moscas* que “yo soy mi propia libertad”⁹⁸.

La exacerbada exaltación de las virtudes y posibilidades del hombre trae consigo el rechazo de cualquier trascendencia. Los distintos apetitos del ser humano llevarán los existencialistas a deificar al hombre para salvaguardar todas sus profundas aspiraciones. La voluntad de poderío queda ya anunciada por Nietzsche pero, Camus irá un poco más allá proclamando a través de Calígula una petición aparentemente absurda pero vehemente e irrenunciable:

Helicón. -¿Qué querías?

Calígula (siempre con naturalidad). -La luna

Helicón. -¿Qué?

Calígula. -Sí, quería la luna

Helicón. -¡Ah! (Silencio. Helicón se acerca). ¿Para qué?

Calígula. -Bueno...Es una de las cosas que no tengo

Helicón. -Claro. ¿Y ya se arregló todo?

Calígula. -No, no puedo conseguirla.

Helicón. -Qué fastidio

Calígula. -Sí, por eso estoy cansado. (Pausa) ¡Helicón!

Helicón. -Sí, caigo

Calígula. -Piensas que estoy loco

Helicón. -Bien sabes que nunca pienso

Calígula. Si, ¡en fin! Pero no estoy loco y aún más:

nunca he sido tan razonable. Simplemente
sentí en mí de pronto una necesidad de
imposible. (Pausa). Las cosas tal como son,
no me parecen satisfactorias.

Helicón. -Es una opinión bastante difundida

Calígula. -Es cierto. Pero antes, no lo sabía. Ahora

⁹⁸ Jean-Paul Sartre; *Op. Cit*, p. 235 (traduzco del francés).

lo sé. (Siempre con naturalidad). El mundo,
tal como está no es soportable. Por eso
necesito la luna o la dicha, o la inmortalidad,
algo descabellado quizá, pero que no sea de este mundo”⁹⁹

Para concretar este famoso sueño, los existencialistas van a proclamar la victoria mediante el Arte. Desde este punto de vista, se plasma la trascendencia del arte. Así, el arte no será observado bajo el prisma de lo profano, sino que tenderá a una auténtica sacralización y será en definitiva, un antídoto eficaz al sufrimiento del hombre. Por ello, no le quitaremos razón a Malraux cuando afirma que “creando es como uno se defiende”¹⁰⁰.

Ya iremos desgranando cómo esta afirmación de Malraux se plasma en el caso de Alfonso Grosso, que, ante las muchas adversidades que se le van a presentar, se valdrá igualmente de la creación artística para defenderse. Dicha defensa se hará desde una perspectiva de solidaridad existencial que aplica no sólo para su pueblo, sino también para la humanidad entera. Lejos pues de aislarse y parapetarse contra las turbulencias del mundo, la creación artística le va a proporcionar la irrenunciable oportunidad de vengarse contra sus propios sinsabores, contra ciertas amalgamas de la historia y hasta de su propia historia familiar. Así pues, gracias al poder y al milagro de la palabra, el sevillano, al igual que los existencialistas, emprende una rebeldía con la que deja constancia de su insatisfacción ante lo que ofrece la vida en su dimensión real y concreta.

La realización de la plenitud del ser humano constituye para la meditación existencialista y para cualquier filosofía de la actualidad un motivo casi obsesivo. Calando hondo, la situación del individuo en nuestra sociedad, por razones relativamente distintas, es muy similar a la de la época en la que

⁹⁹ Albert Camus : *Le malentendu* suivi de *Caligula*, Paris, Gallimard, 1958, Acte I, Scène 5, pp. 109; 115 (traduzco del francés).

¹⁰⁰ André Malraux : *Les conquérants*, Paris, Grasset, 1958, p. 209 (traduzco del francés).

surge la meditación existencialista. Entonces, como ahora, la sociedad se encontraba desgarrada por las luchas entre intereses encontrados, donde el hombre se sentía amenazado en su individualidad, en su realidad concreta e impotente ante las fuerzas poderosas que empujan al individuo hacia su propia autodestrucción.

Ahora bien, estas fuerzas deshumanizadoras contrastan con las aspiraciones reales de cualquier individuo, orientadas exclusivamente a vivir plenamente la vida sin ningún tipo de obstáculo. Desde este punto de vista, la presencia de un Dios legislador está de más. No es que los existencialistas quieran suprimirlo o relegarlo en un segundo plano¹⁰¹, sino que quieren competir con él, y lo van a hacer creando. De esta forma, se pone coto al sufrimiento del ser humano y su vulnerabilidad desaparece de un plumazo.

Como ya se sabe, la vida de Grosso no fue un lecho de rosas. Pero, al tomar hoy cierta perspectiva, nos damos cuenta de que de su dedicación total al arte vendrá también la recompensa ya que al ser “poeta” y por tanto mago de la palabra, sabrá contrarrestar muchas arbitrariedades y evitar así su propia perdición. Así que desde una vertiente diferente y casi opuesta a las tesis defendidas y sostenidas en el presente capítulo, se nos urge plantear o abrir otro en el que plantearemos la novelística de Grosso desde la óptica del optimismo para descubrir otra de sus múltiples facetas que conectaremos de la misma manera con los presupuestos teóricos de la filosofía existencialista.

¹⁰¹ Contrariamente al existencialismo ateo que niega expresamente la existencia de Dios y de todos los principios trascendentes de la realidad y de la moralidad entre cuyos representantes están Sartre, Camus, Simone de Beauvoir, Maurice Merleau-Ponty, tenemos la vertiente de los existencialistas religiosos: Gabriel Marcel en su versión católica; Chestov y Berdiaef entre otros en su versión mística, en la que el hombre aparece influido y atraído por Dios en una forma ciega y fatalista, por sentimientos que le guían irresistiblemente. Es una actitud trágica y angustiosa, muy parecida a la de Kierkegaard.

CAPÍTULO IX

EL OPTIMISMO EXISTENCIAL

Al recorrer la obra novelística de Grosso cuyo estudio hemos planteado aquí desde la perspectiva existencialista, parece a primera vista, difícil por no decir imposible, desentrañar aspectos o temas que basculan sus creaciones hacia un latente optimismo existencial.

Sus obras escritas en el período del realismo social son marcadas por las injusticias y desigualdades sociales escenificadas a través de sus propios personajes. Esta situación humanamente llamativa le sirve de pretexto al sevillano para pintar los bajos fondos de una vida expoliada e insistir al mismo tiempo en las fuerzas secretas que agitan la vida de estos seres humanos. En estas obras, el novelista hace especialmente hincapié en la omnipresencia de la miseria que, compañera de sus personajes en todo momento, constituye la marca identificadora de todos los desheredados de la fortuna. Al representar la vida diaria de los marginales y sus problemas cotidianos bajo una trama muy sombría, el escritor une así el arte a las más conmovedoras manifestaciones de una vida a la que le pide, desde lo más profundo de su ser, las condiciones de posibilidad e interpretación del ser humano.

En un período posterior en el que sus obras narrativas se han visto sometidas a una fase de experimentación artística, el mensaje del novelista ha seguido calando hondo, advirtiendo de la necesidad de tomar perspectiva de vez en cuando, so pena de quedar anclado en un desfase que hipoteca definitivamente la vida del ser humano.

Ante la realidad decepcionante que ofrece la vida en su vertiente real, Grosso opta por una escritura que causa escalofrío dejando claro que no hay imaginación, lo único determinante de verdad, es el ángulo desde donde se mira la realidad. De allí pues, esta estética de desencanto a la que nos hemos referido anteriormente. Insólita metafísica y decididamente poética, la estética

de desencanto rezuma en él una particular visión del mundo. El estilo de pintor, – *Ut pictura poesis* – como decía Horacio, la brutalidad de los contrastes, la magia de las imágenes, la morosidad de las descripciones y la importancia de lo visual constituyen muchos indicios que corroboran la presencia de un artista muy comprometido en el seno de una civilización que se está encaminando hacia su propia autodestrucción. Por medio de esta estética de desencanto, Grosso se erige como diría François Mauriac en un “metafísico que trabaja sobre la base de lo concreto”.

Como gran conocedor de las virtudes mágicas de la palabra, el sevillano va a trastocar los datos, invirtiendo ciertos tópicos con el fin único de rehabilitar la vida del ser humano pisoteada y ultrajada en sus fundamentos esenciales. Desde este punto de vista, el optimismo existencial en Grosso ha de entenderse – como en el caso de los existencialistas –, desde la vertiente de la rebeldía artística.

Esta idea de rebeldía la encontramos en casi todos los existencialistas más radicales. Es muy curioso que Camus haya titulado una sus obras “*El hombre rebelde*”. Conviene aquí puntualizar que el sentimiento de rebeldía no nace única y exclusivamente en el ser oprimido. Puede surgir también de un espectáculo de opresión de la que es víctima cualquier otra persona. Sea cual sea su origen o causa, el sustantivo “rebeldía” encierra un dinamismo de metamorfosis radical que cambia sustancialmente al que se rebela, fracturándolo y ayudándolo a desbordarse.

Si es bien cierto que la historia del ser humano no es catalogable en simples resurrecciones; pero, la historia de la contemporaneidad, por sus múltiples protestas y reacciones, nos brinda la cabal oportunidad de afirmar sin riesgo alguno de equivocarnos que la rebeldía es una de las dimensiones esenciales de la vida del hombre. Se convierte así en nuestra realidad histórica. Los retoricismos tan usados hoy como “gobernar por y para el pueblo” o actuar por “el bienestar y la igualdad social” siguen muy vigentes pero, en comparación con la vida diaria de la masa social, parecen en realidad conceptos huecos y desprovistos de sentido.

De *La zanja* a nuestros días ha llovido mucho, pero, todo parece indicar que la historia se está repitiendo. Los ideales de justicia, de equidad social y de transparencia que motivaron su escritura son los mismos huesos duros que tienen que roer nuestras civilizaciones actuales, casi todas curiosamente etiquetadas en democráticas.

Cabe precisar no obstante que la rebeldía no nace nunca del cielo y de forma repentina, puesto que allí o en quien se produce, preexisten siempre profundos sentimientos de frustraciones y desengaños almacenados con anterioridad y que acaban estallando. La rebeldía es pues un sentimiento que aspira a cierto orden. La aspiración real y secreta del rebelde es instaurar un equilibrio unitario de justicia y de equidad. Después de las dos contiendas bélicas, el caos y desengaño del hombre era tal que los existencialistas no podían creer bajo ningún concepto que existiera algún legislador en el mundo; o si existía de verdad, el hombre se sentía más que nunca dejado de la mano de Dios. Contra esta situación de dejadez y abandono absoluto del hombre, reaccionan los existencialistas – como ya dijimos – no para suprimir la idea de una divinidad trascendente, sino para competir con ella. En esta compleja labor de competencia y rivalidad, se van a valer de las sagradas armas de que disponen: la palabra artística. A partir de ahí, si la literatura como decía Charles du Bos consiste en “la experiencia de la proximidad de dos almas”, en clara referencia a la conexión autor y lector, se trata más que nunca de repetir el misterio de la creación del mundo a través del lenguaje, misterio del que participa el hombre como creador o contemplador. Este hecho pone de manifiesto la manera directa e intuitiva de cómo el lector capta la experiencia significativa en la obra literaria.

Desde este punto de vista, por la misma forma como el artista o creador trata lo real, afirma la fuerza de su rechazo. No se trata con este rechazo de hacer tabla rasa con el mundo o lo real, sino de modificarlo, de corregirlo en conformidad con el deseo más profundo del ser humano. Nietzsche tenía ciertamente razón cuando afirmaba que “ningún artista tolera lo real”, pero no es menos cierto que ningún artista se podrá pasar de lo real. La creación se

convierte así en exigencia de unidad y rechazo del mundo. Al rechazar el mundo, afirma su imperfección al constatar que le falta algo.

En el caso de preciso de Grosso, ya hemos visto que si disentía mucho con la sociedad de su tiempo es porque le faltaba coherencia y sentido común. Por eso, en muchas ocasiones llegó a manifestar que no le gustaba el mundo y la sociedad que le tocó vivir. La barrera erigida entre afortunados y desheredados no hace más que agigantarse en detrimento de los más débiles. Humanamente afectado por estos desbarajustes, se valió de su pluma para exponer una serie de hechos y abusos bajo forma de testimonio. Este sentido del deber unido a la voluntad de inquietar y denunciar le llevaron a salir de su Andalucía natal para explorar otras tierras lejanas de las que volvería con la certera conclusión de que la enfermedad que padece el mundo es de difícil curación por ser demasiado crónica al llevarla en sus entrañas. La indefensión del pobre es así absoluta en un mundo cuyas leyes abyectas se parecen más a la ley de la selva.

A nivel personal, la vida del sevillano fue marcada por una serie de circunstancias que quedarán para siempre grabadas en su mente. Se sintió casi huérfano materno debido a la temprana separación de su madre. Una vez ya mayor, la libertad con la que siempre soñó se vio truncada por una dictadura que no le permitía desahogarse como hubiera querido. A esta restricción en el ámbito vital, se unió cierto desmerecimiento o incompreensión de que sus obras fueron objeto. Tuvo que llevar una vida bohemia para ganarse la vida: trabajó como lavaplatos en París y hasta se hizo chófer de una funeraria en Suecia.

Con todo, su creencia en el arte y su vocación como escritor no llegaron nunca a tambalearse, ya que en ningún momento claudicaría de su concepción de la literatura basada en unos pilares éticos irrenunciables: la sinceridad consigo mismo, la fidelidad a su época y la lealtad con el oficio de escribir.

9.1. El compromiso existencial en Grosso

En los momentos críticos de la historia se ha hablado siempre como quería Kant, de una “reforma del entendimiento”, de una crítica que el intelecto se hace a sí mismo volviéndose sobre sí, para tomar conciencia de sus propias fuerzas y aún más, de sus deficiencias.

España vivió estos momentos críticos con el estallido de una guerra civil cuyas consecuencias influirían negativamente en todos los sectores del país: caída demográfica debido a los miles de muertos ocasionados por el conflicto bélico. En el domino político, España se quedó aislada por las potencias internacionales. En el marco económico, se vio obligada a sobrevivir de una forma autárquica por tener bloqueados sus intercambios comerciales con los otros países y, consecuentemente la situación social no hacía más que ir de mal en peor. Así pues, el hambre se instala y con ella la miseria y la pobreza. Ante este triste panorama, el terreno se hizo también muy propicio para que campasen a sus anchas muchas enfermedades y de las cuales, la tuberculosis muy temida desde luego por los estragos que causó por aquel entonces.

Ante este cuadro de por sí muy sombrío y desalentador, se instaló a nivel nacional una dictadura férrea centralizada en la figura de Franco que capitaneaba el bando de los vencedores cuya ideología llegó incluso a fagocitar algunos escritores y pensadores que se suponía que eran republicanos y progresistas. Es sumariamente en este contexto en el que tenemos que analizar y valorar las aportaciones de un hombre y escritor cuya vida y obra se enlazan de forma inextricable, convirtiendo al hombre en el centro de sus preocupaciones.

Como novelista, Alfonso Grosso demostró con sus obras que no puede hacer abstracción del individuo como tal, pero, este individuo adquiere significado y trascendencia sólo inmerso en un contexto social. De esta forma, al escribir, prestará especial atención tanto a este hombre como a su sociedad con todas sus contradicciones internas. Viendo el panorama anteriormente trazado, que era en realidad el que se debatía España en los años

inmediatamente posteriores a la guerra, para un progresista y anticolonialista, se reunían suficientes ingredientes como para rebelarse contra esta situación. La rebeldía de Grosso no tiene nada de artificioso, ya que le es innata y el narrador de *Florido mayo* nos lo corrobora en estos términos:

A los seis años, un mundo de rebeldías y pecados mortales, de fulgores de gloria y de gratuitas desobediencias...No acepté la decretada desautorización de salir como todas las tardes para asistir a las clases de dibujo y modelado y tomarle otro día más el pulso a los esplendores de unas calles que todavía se me negaban a lo largo del curso académico, contándoseme los minutos de tardanza a mi regreso del colegio de la Compañía, del que lograra por fin volver solo aquel año a partir del segundo curso de bachillerato pp. 71-72.

Habiendo reunido pues todos los condicionantes de inconformismo y rebeldía en el seno de su familia y de la sociedad, el novelista sólo tuvo que esperar a que llegara el momento oportuno para soltar el lastre que llevaba por dentro. Esta oportunidad le llegaría en los años 60, que vio la publicación de sus obras de la etapa del realismo social. En estas obras, se plasman – y de qué manera – su ideología, su ideal de equidad y justicia, su anticolonialismo y sobre todo su compromiso.

En nombre de este compromiso, el sevillano con sus obras, se va a hacer cargo del destino de su pueblo, denunciando la precariedad de su situación socio-laboral y los constantes abusos y arbitrariedades de que son víctimas. Planteó así la literatura como alegato contra los opresores y como “palanca” que podía servir para transformar su sociedad y defender a todos los que se sentían ofendidos en su vida diaria.

El existencialismo en líneas generales, no es ajeno a este tema de compromiso. Heidegger nos ha enseñado que el hombre no está en el mundo como cápsula, como simple receptáculo que se abriría de vez en cuando sólo para recibir un contenido del mundo. El hombre es un “ser – en – el – mundo”, siempre situado, y en la imposibilidad de tomar del mundo otra perspectiva que

la que le da su propia situación. Esta manera de ver amplía considerablemente nuestra perspectiva, sin que por ello deje de ser una perspectiva limitada. Emmanuel Mounier por su parte, nos lo ratifica en estos términos:

Yo no soy, en verdad, este glóbulo de carne y de pensamiento que se puede abarcar de un solo vistazo, sino que por la potencia expansiva de mi conciencia, yo soy estas montañas mismas que veo, todo este país del cual yo abarco un destino, estos amigos lejanos de los que vivo¹⁰².

Las dos guerras mundiales vividas en medio siglo – sin contar las nacionales –, han ocasionado cambios enormes en la vida cotidiana, en la sensibilidad y en el gusto que han determinado inexorablemente una radical mutación de valores. Frente a esta dinámica mutación de horizontes es donde se justifica plenamente para el lector que no ha perdido el sentido de la realidad, el afán de hacer una suma o selección, al menos provisional, de las aportaciones valederas de las obras significativas.

En este sentido, albergamos la esperanza de que, algún día, se encarama la figura y obra de Grosso al lugar que con toda justicia le corresponde en el marco de la novelística española de posguerra. En sus obras, ha sabido armonizar el realismo y la imaginación y ofrecer así un testimonio auténtico de la condición humana, de sus anhelos, sus deseos e inquietudes, sus pasiones y sueños. Es el creador de una literatura estrechamente unida a la vida y al compromiso moral, asignando a la escritura una función de denuncia y convirtiéndose así en “inspector general de la sociedad”. Lejos pues de amoldarse al esnobismo y promover una literatura propagandística, planteará más bien una concepción apasionada de la literatura como un radical desacuerdo con el mundo y sobre todo con la inmediata realidad social y política de España. Si los noventayochistas llegaron a proferir punzantes gritos de dolor respecto al panorama que les ofrecía España, Grosso partiría de su Andalucía natal, zona que mejor conoce por sus

¹⁰² Emmanuel Mounier: *Op. Cit.*, p. 98 (traduzco del francés).

vivencias, para extender su visión hacia el mundo entero. Su regionalismo no rezuma para nada cierto chauvinismo obtuso y excluyente, sino que es fundamentalmente participativo y totalizador, y de allí pues, su universalismo.

Antes nos hemos referido a la rebeldía connatural de Grosso, pero a esta actitud arraigada en él se han ido agregando otros factores que no han hecho más que radicalizar su inconformismo, elevando así su actitud de protesta a una dimensión insospechada.

Durante todo el siglo XIX, España ha vivido sometida a la influencia hegemónica de Andalucía. Empieza aquella centuria con las cortes de Cádiz; termina con el asesinato de Cánovas del Castillo y la exaltación de Silvela. Las ideas dominantes son de acento andaluz. Se pinta Andalucía como si fuera la tierra prometida y se lee a los escritores meridionales. Pero, hacia 1900, como tantas otras cosas, cambia ésta y de manera radical. El Norte empieza a incorporarse. Comienza por así decirlo el dominio de los catalanes, vascongados y astures. Enmudecen así las letras y artes del Sur y el poder político que antes disfrutaba, empieza a menguar. Al bascular verticalmente todo este poder hacia el Centro y el Norte, los problemas comienzan a acumularse para los escritores andaluces, especialmente en la década de los años 50–60. Las alternativas que tenían ante esta situación de arrinconamiento o aislamiento ya no eran muchas en realidad: emigrar – como lo hicieron José Manuel Caballero Bonald y el mismo Grosso entre otros muchos – o quedarse allí como claustrados para precipitarse luego después hacia la incompreensión, la desidia y la falta de medios económicos.

Este centralismo cultural transferido primero a Madrid y después a Barcelona, caló hondo en la conciencia del novelista sevillano al sumirlo con un cierto desasosiego intelectual, puesto que para él, estos presupuestos nuevos constituían una manera oculta de instaurar allí el imperialismo cultural. Y como ya se sabe, el imperialismo cultural es el peor de los imperialismos ya que oscurece la conciencia humana. A este éxodo obligado de los cerebros sureños, hay que añadir otro, tan despoblador y deplorable como el anterior, al

vaciar la tierra andaluza de su sustancia viva: nos referimos desde luego al éxodo rural.

Al no disponer ya los obreros y campesinos de medios de subsistencia, se ven obligados a probar suerte en otros lugares para poder asegurarse por lo menos una vida digna. Los que por otros motivos no se han lanzado a la emigración, se confinan allí y en manos de unos despiadados terratenientes que sólo – con suerte – les ofrecen un trabajo esporádico y/o estacional, explotándoles de una forma inhumana y dándoles una mísera retribución que a lo sumo, les permite renovar simplemente sus fuerzas musculares.

Como vemos pues, el caldo de cultivo era tan desesperante e inquietante que se iban acumulando suficientes ingredientes que exacerbarían en Grosso su faceta de escritor comprometido con las causas fundamentalmente sociales. No es mera casualidad si Mario Vargas Llosa califica al escritor de “profesional del descontento” y de “perturbador de la sociedad”. En el caso del sevillano, creemos sinceramente que se dieron motivos más que suficientes para “sublevarse” contra esta situación. Pero para combatir esta situación de extrema enajenación, el escritor se vale del intelecto, facultad superior, que orienta hacia una necesidad exclusivamente social.

Otro factor reseñable y de suma trascendencia es que las primeras novelas de Grosso coincidieron con una época en la que casi todos los intelectuales eran politizados. Se veía por tanto en la tesitura de plantar cara también a los que abogaban por una desinstrumentalización objetiva e histórica de la lucha ideológica de la literatura como arma para la transformación del mundo y de la sociedad. Inmerso en una sociedad con la que tiene lazos indestructibles, el escritor ha de responsabilizarse de ella al tener una conciencia más clara y lúcida de sus problemas y se erige así, por simple ideal de humanismo, en defensor de sus intereses amparándola también de cualquier fuerza distorsionadora. Se catapultaba de esta forma al rango de sociólogo, por ser crítico y abordar problemas que, mirándolo bien,

no son suyos pero le interpelan al primer nivel. Desde esta perspectiva, nada que objetarle a Amando de Miguel cuando observa que:

Las necesidades de los llamados grupos marginales, o de las mismas clases obreras, han tenido normalmente sus portavoces en individualidades o grupos ajenos a estas situaciones, pero que sentían como un deber moral asumir la defensa y la responsabilidad de quienes no tenían la conciencia cívica necesaria para hacerlo por sí mismos. El recelo con que el intelectual – sea un pensador, un sociólogo, o un eclesiástico – es visto por cualquier régimen socialmente consolidado es debido a que estos intelectuales tienen el coraje de asumir como propias las situaciones ajenas que consideran injustas, y presentarlas en la arena política como demandas de justicia¹⁰³.

Así pues, la literatura le da al hombre una imagen crítica de sí mismo, o si se quiere, un espejo crítico consistente en mostrar, demostrar y representar. Y en eso también se resume el compromiso. Lo que busca el escritor en definitiva es encontrarse a sí mismo, encontrar a los otros a través de él o él a través de los otros. En suma, se trata de explicarse de alguna manera cósmicamente al mundo.

En *La zanja*, a través del testimonio, Grosso saca a la luz la situación socio-laboral del obrero y campesino, circunscribiéndola a su Andalucía natal. Las escuetas descripciones, los contrastes unidos al procedimiento cinematográfico de las escenas constituyen una requisitoria de la que no se salvan las autoridades. Son los artífices de la situación caótica que viven estos desheredados de la fortuna. La lectura de esta obra deja a las claras la ideología del novelista, y además de su compromiso tan manifiesto, nos da muestras inequívocas de su sentido de justicia social y de su innata rebeldía contra la despiadada explotación del hombre por el hombre.

¹⁰³ Amando de Miguel: *Sociología o subversión*, Barcelona, Plaza & Janes, 1972, pp. 161-162.

Pero Grosso es consciente también de los muchos obstáculos que presenta su labor emancipadora de la sociedad al desentrañar allí prácticas enquistadas en una sociedad cuyo destino parece regido por un determinismo implacable: “No vamos a salir de pobres ni por una ni por mil copas que no pagues” p. 147, le dirá Florencio a Carlos, y Eugenio le manifestará a sus amigos que “al que trabaja lo explotan en todas partes” p. 308.

A través pues de sus personajes, el novelista se conciencia plenamente de la inmensidad de la tarea concienciadora a la que se está dedicando, pero aún así, nunca claudicaría de sus obligaciones. La escritura ha sido en él vocación propia y el compromiso una actitud irrenunciable. Dicha actitud, la comparte también con muchos de los existencialistas como Sartre quien, ante la pregunta por saber si cree que la literatura siempre es compromiso, responde taxativamente lo siguiente:

Si la literatura no es todo, no vale la pena perder en ella ni una hora. Eso es lo que entiendo por compromiso. La literatura se muere si se la reduce a la inocencia, a canciones, Si cada frase escrita no resuena en todos los niveles del hombre y de la sociedad, no significa nada, La literatura de una época, es la época digerida por su literatura¹⁰⁴.

No obstante, hemos de constatar con amargura que la buena voluntad de Grosso no fue suficiente para revertir la situación de injusticia que llevaba tiempo denunciando. A todos estos problemas ya identificados, se añadía otro no menos importante que el novelista llegó también a detectar: la fascistización de buena parte de los intelectuales de la Segunda República. Siendo partidarios y defensores impávidos de la ideología dominante, dichos intelectuales pretendían desarmar y, cuando no, desinstrumentalizar la literatura como medio apropiado y eficaz para transformar la sociedad y el mundo. Y siguiendo a Grosso tanto en su vida personal como en su obra literaria, uno se percata muy pronto de que no faltan indicios ni motivos para que arremetiera como nadie contra cierta fanfarria de las catarsis

¹⁰⁴ Jean-Paul Sartre: *El escritor y su lenguaje*, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 13.

reivindicativas a la búsqueda de identidades tan huecas como vacías semánticamente.

A estos simpatizantes o defensores de aquella España antirrepublicana, les plantó cara de una forma tan vehemente y decidida que, en ocasiones, hasta vio su propia vida y persona en una situación comprometida. Recordemos en este sentido que *El capirote* fue prohibido en España y se tuvo que publicar por vez primera en Méjico con una retahíla de maldiciones y amenazas que sufrió en su propia carne. Aun así, lejos de arredrarse o acobardarse, el sevillano siguió en su particular lucha por defender y proteger a los más vulnerables y sentar las bases de una sociedad más justa e igualitaria.

Para ello, siguió confiando en el arte como catalizador social y como “pararrayos celestes” como diría Rubén Darío. Ya entendemos mejor ahora por qué el niño Grosso se tuvo que rebelar de su ambiente familiar, ambiente por cierto artístico pero, a su juicio, no era el más adecuado para lo que él entendía que debía ser el arte: “conocimiento, compromiso y liberación”. Para la aprensión de todos estos conceptos, no tuvo que ir muy lejos ya que el crisol de culturas y civilizaciones que representa su propia tierra le sirve de sabia nutritiva para crecer y acrecentar sus convicciones artísticas y humanísticas.

De allí, el valor a la vez simbólico y representativo de sus personajes preferentemente ubicados en la zona sur que le sirven de pretexto para reclamar a gritos la rehabilitación de una región olvidada y defenestrada. Desde este punto de vista, suscribimos la tesis de Jorge Rodríguez Padrón cuando observa que:

Nuestro novelista, conocedor amoroso contemplador de su universo regional, el sur español, esa amplia y bullente, doliente también, Andalucía, sentirá un poderoso atractivo por todo ello. En reivindicar toda la circunstancia real de esa parcela difícil de España pondrá todo su empeño y esfuerzo. El hombre, los hombres de la región, la región misma, hasta su localización geográfica, tendrán, mucho que ver en las

tramas novelescas de Grosso. Tanto, que sus polos de atracción más característicos irradian todos hacia ese mismo eje¹⁰⁵.

En su etapa como novelista sociorrealista, el sevillano ha sido especialmente sensible con la problemática agraria de las zonas rurales. Es un tema recurrente en sus novelas de aquel entonces, y mirándolo bien, podría incluso erigirse en nexo común entre *La zanja*, *Un cielo difícilmente azul* y *El capirote*. En todas estas obras, el mayor problema del campesino está puesto sobre el tapete en un planteamiento crítico a través del cual, el lector, sin esforzarse mucho, se da cuenta del desequilibrio en las estructuras socio-políticas. Dicho desequilibrio siendo un hándicap real para la igualdad de los hombres, propicia también la injusticia y los abusos, poniendo coto así al libre dinamismo de la vida.

Durante todo aquel período de fervor sociorrealista, el novelista se autoexigió la condición insoslayable de tener una conciencia clara de los problemas de su tiempo y se esforzó asimismo porque estos problemas quedasen reflejados en su obra. Al concebir el arte como una libre actitud creadora, se esmeró en tratar los temas más llamativos de forma objetiva y realista. Por eso, ha supeditado siempre la estética a la problemática de la vida. El arte por el arte es un sinsentido, una aberración y en su opinión, no se puede concebir una misión estética del arte haciendo caso omiso de su misión social.

Al plantear la literatura desde esta vertiente de compromiso y de solidaridad existencial, nuestro novelista se amolda perfectamente a los presupuestos teóricos de la filosofía existencialista. El existencialismo es fundamentalmente una filosofía de lo concreto y no de lo abstracto, de lo real y no de lo imaginario si bien es cierto que el sueño es una dimensión irrenunciable de la vida humana. La lección de solidaridad vital que nos da el existencialismo no puede pasar desapercibida. Por eso, nos advierte Sartre:

¹⁰⁵ Jorge Rodríguez Padrón: "*Alfonso Grosso a estas alturas*", Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 263-264, mayo-junio de 1972, p. 617.

Si coloco a la imposible Salvación en el almacén de los accesorios; ¿qué queda? Todo un hombre, hecho de todos los hombres y que vale lo que todos y lo que cualquiera de ellos¹⁰⁶.

Como vemos pues, en las obras de Grosso, rastreamos bastantes elementos o temas que forman parte de los soportes teóricos de la filosofía existencialista. Esta dimensión teórica de la filosofía existencialista no podía entrar en tromba en España debido a un conjunto de factores históricos a los que ya nos hemos referido: la dictadura franquista, el aislamiento de España a nivel internacional – aunque esta situación se flexibilizaría a partir de los años 50 – y el apoyo incondicional que la ideología franquista recibió de muchos adeptos y simpatizantes cuyo objetivo era desinstrumentalizar sistemáticamente la literatura para poder afianzar un sistema totalitario. Encontramos uno de estos incondicionales en la figura de Joaquín Úbeda, quien, al ver que el viento del existencialismo europeo empezaba a filtrarse por las puertas de España, se horrorizó:

He releído un libro titulado “*L'étranger*” de Albert Camus, eminente representante de la literatura existencialista. Es todo él como una terca, soez y demoniaca blasfemia. Su estilo es directo, de frases cortas, sin pretensiones literarias. ¡Dejemos, pues, a esa filosofía de la putricción de ciertos aspectos de la cultura europea que se disuelva y destruya a sí misma! [...] Por lo que se refiere a España, es verdad que no tenemos una literatura y filosofía existencialistas con las ideologías pervertidas que implican, y ello es un bien incalculable para el alma de nuestro pueblo¹⁰⁷.

Unos propósitos así, no favorecían para nada que el pueblo español se pudiera impregnar de los aspectos más llamativos de la realidad literaria

¹⁰⁶ Jean-Paul Sartre : *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 177 (traduzco del francés).

¹⁰⁷ Joaquín Úbeda: “*Escándalo y lección de la literatura existencialista*”, El Correo Literario, Madrid, núm. 23, 1º de mayo de 1951, p. 5.

européa de aquel entonces. Parecían más bien destinados a torpedear y desacreditar la labor de los novelistas españoles que, de lejos o de cerca, se afanaban en despertar a su propia gente de su profunda modorra existencial. Desde este punto de vista, ante la sempiterna controversia que suscitó la presencia o no del existencialismo europeo en España, conviene siempre tener mucha cautela y sobre todo tener en cuenta las particulares circunstancias históricas de España. Debido justamente a estos factores ya reseñados, la novela española difícilmente podía alcanzar esa tensión y esa densidad intelectual que observamos en libros como los de Camus o Sartre.

No obstante, novelistas como Grosso han sabido hacer gala de su perspicacia mezclando o imbricando muchos aspectos del existencialismo europeo en sus obras, compensando así el vacío desolador que ofrecía la vida diaria del pueblo español.

En un contexto concebido bajo estos parámetros, sería injusto desmerecer o vilipendiar a un hombre y artista cuya vida y obra, en un momento dado, se redujo a una lucha constante por rehabilitar la vida del ser humano. De allí pues, su adhesión al realismo social en aras de un alto concepto de fidelidad a su época que, entre otras muchas cosas, le permitió traducir las turbulencias de una sociedad que no le gustaba y a la que quería cambiar a toda costa. En una sociedad enajenada, el arte si es verdadero, debe reflejar la enajenación. Si no quiere perder la fe en su función social y solidaria, el arte debe mostrar el mundo como algo que se puede modificar y debe contribuir a modificarlo.

A pesar de los muchos obstáculos y dificultades que presentaba un terreno “peligrosamente minado” por un conservadurismo rimbombante, el sevillano, en sus obras como novelista social, no renunciaría nunca a este papel de guía e inspector de su sociedad, que ejerció además con un compromiso realmente elogioso a sabiendas de que esta batalla se tenía que librar simultáneamente en muchos frentes. Por eso observa Ernst Fischer que:

El artista, que vive en un estado de mágica ilusión, anuncia la próxima aparición de una colectividad omnicomprensiva. Pero, cuando se revela inequívocamente el carácter ilusorio de su esperanza, cuando la unidad aparente se desintegra y la lucha de clases vuelve a estallar, cuando las contradicciones y las injusticias de esta nueva situación crean una aguda sensación de inquietud, de desazón, la situación del arte y del artista se hace más difícil y problemática¹⁰⁸.

En *Un cielo difícilmente azul*, el sentido de la justicia social y de alto grado de compromiso existencial le empuja Grosso a desfronterizar las reivindicaciones de su propio territorio natal para viajar por aquella zona de la España olvidada: Las Hurdes. Como quien no quiere perder la concentración, ni distraerse por nada ni nadie, efectúa este viaje solo y del que regresa sumamente concienciado e iluminado y consecuentemente se dispone a dar un áspero reportaje económico-social de calado humanitario. En torno a lo que él mismo llegó a denominar “verdades a puño”, escenifica la injusticia que sufre todo un pueblo, desviviéndose así bajo el yugo de un cacique – Don Pedro el Gordo – de origen curiosamente muy humilde, que juega con el destino de unos seres humanos lisa y llanamente convertidos en simples juguetes o marionetas.

De la anécdota de los camioneros Ángel y Remi, algunos críticos como Gonzalo Sobejano, José Domingo y en un primer momento Santos Sanz Villanueva han querido generalizar sus visiones calificando el libro de obra testimonial sobre la sacrificada vida de los camioneros. Pero, calando hondo, dicha obra que bien podía titularse “los explotados”, constituye un paradigma de la injusticia social y de la explotación del hombre por el hombre.

Más allá de la figura de los camioneros, el sentido alegórico de la obra se justifica plenamente al asociar Grosso en ella un totalitarismo repugnante personificado en la figura del cacique que manipula a su antojo la voluntad de todo un pueblo campesino.

¹⁰⁸ Ernst Fischer; *Op. Cit*, p. 55.

Progresista y en contra de la explotación del hombre en cualquiera de sus formas, el libro le sirve de pretexto para arremeter contra el inmovilismo, la dictadura en todas sus facetas y formas, anticipando también la inoperancia de un conservadurismo trasnochado contrario a cualquier ideal de progreso humano.

En *El capirote*, el novelista vuelve a inmiscuirse en su ambiente provincial, sacando a la luz la problemática del campesino andaluz escenificada y encarnada en la figura de Juan Rodríguez, falsamente acusado de un delito de robo que no ha cometido y consiguientemente encarcelado de manera injusta. Bajo pues esta trama aparentemente sencilla, el novelista consigue asociar en ella – consciente o inconscientemente – elementos en apariencia decorativos, pero que hacen función de jurisprudencia para el propio acusado. De esta manera, dirige su dedo acusador a todo un sistema cuyas estructuras son en realidad retrógradas y por tanto contraproducentes. La mismísima Justicia está bajo el colimador de sus diatribas: para acusar y juzgar, uno ha de esmerarse en disponer o reunir pruebas fidedignas e irrefutables; y de lo contrario, se entra en el terreno de la difamación, atentando así contra los mismos fundamentos de la vida humana que, desde la perspectiva existencialista – recordémoslo –, se resumen básicamente en proyectos.

Así pues, nada de extraño que Juan Rodríguez, tras purgar su pena, vea su vida como malograda, sus sueños quebrantados, su existencia vacía y deambula en su posterior vida como alma en pena para luego después precipitarse en las brumas de la nada.

Aun así, la lucha sin cuartel contra la muerte llevada a cabo por el protagonista en la última página del libro es esclarecedora sobre su voluntad de vivir plenamente la vida. Como barroco que es, Grosso sobredetermina los órganos sensoriales: “pisaron su cara y su pecho, sus brazos y sus piernas, sus ojos y su corazón” p. 168, asociándolos con este líquido vital que es la sangre, que a su vez se asocia a la imagen de Cristo. En unas páginas anteriores, notamos la introducción de una suerte de prolepsis anunciadora de

la muerte de Juan Rodríguez: “Cuando se llevó el primer bocado a los labios sintió arcadas; pero mordió un trozo de pan y bebió un sorbo de vino” p. 165. Aquí, se ve claramente que el novelista procede a una reinterpretación del texto evangélico. En la Biblia, y precisamente en el capítulo titulado *El pan y la copa*, en el momento en que Jesucristo estaba a punto de devolver el alma, sintió la imperiosa necesidad de dejar una herencia inmarcesible a sus doce servidores, y por ello les dijo: “Bebed, ésta es mi sangre; comed, éste es mi cuerpo”¹⁰⁹.

En esta frase, asistimos pues, como ya hemos dicho, a una subversión del texto sagrado. Refiriéndose a la misa, Grosso realiza toda una operación poética: al aplicar el pan y el vino a Juan Rodríguez, lo sagrado pasa al dominio de lo profano pero, puesto que lo profano se presenta ya sobredeterminando, encarna todos los atributos de la santidad. Así que, a imagen del Cristo, la muerte de Juan Rodríguez adquiere una dimensión sacrificial y un alto valor simbólico ya que, por un noble ideal de justicia, muere para dar paso a otra vida que ha de incorporar en su seno el sentido de la justicia social. No obstante, hemos de puntualizar que esta concepción de la existencia y de la muerte en su vertiente estrictamente sacrificial tiene una clara connotación panteísta de la vida humana.

En *Testa de copo*, que forma una trilogía junto con *El capirote* y *De romería* publicada con el título de *Con flores a María* en 1981, el novelista sigue con la dinámica de denuncia y crítica social sobre las condiciones de vida y existencia de los pescadores del sur. El argumento de este libro se circunscribe en torno a la elección juiciosa de un protagonista central – Marcelo Gallo Rojas – cuyas duras peripecias vitales le condenan de forma inexorable al anonimato y a la muerte. El sufrimiento a que se ve abocado tras su salida en prisión – purga allí un delito de cinco años de condena que no ha cometido –, supera en realidad la figura del protagonista para abarcar todo un gremio que no ve para nada el fruto de su trabajo repercutir en sus vidas

¹⁰⁹ *Evangile selon Matthieu* : XXVI, 20 – 30

Evangile selon Marc : XIV, 17 – 26 et

Evangile selon Luc: XXII, 14 – 37 (traduzco del francés).

diarias. No es casualidad que María Isabel Paraíso haya calificado este libro de “emocionante y mísera Epopeya Marinera de Andalucía la Baja”¹¹⁰.

Además de las muchas historias que se cruzan o yuxtaponen en el libro, el primitivismo del ambiente atestigua de la incapacidad de los personajes de autogestionar sus impulsos e instintos salvajes – la figura del asesino Damián es esclarecedora al respecto –, lo que no es óbice para que Grosso, viendo la dureza y peligrosidad de sus actividades, presente su trabajo como metáfora de un decisivo viaje sin retorno. Marcelo muere en el copo en una indefensión total y absoluta y lejos de los suyos. Esta indefensión es fruto justamente de una inadaptación a la realidad y del profundo desgarró de su propia conciencia, que tras cinco años de injusta encarcelación, ya no se ve preparado para incorporarse y afrontar una laboriosa tarea de rehabilitación social. Esta sociedad, tal como viene jerarquizada y estructurada, es motivo legítimo de inquietud y preocupación para el novelista que ve peligrar seriamente la vida de esta parte de la población que es insoslayablemente suya. En este sentido, sus tesis y planteamientos vienen a entroncar directamente con los presupuestos teóricos de la filosofía existencialista. Sartre nos lo recuerda en este sentido:

En cuanto a la lucha por la vida, no llegará nunca a producir una síntesis nueva por fusión de los contrarios; tiene efectos estrictamente negativos puesto que elimina definitivamente a los más débiles¹¹¹.

El análisis de estas cuatro obras deja a las claras que los que sufren de verdad y padecen los efectos de la terrible guerra civil son los campesinos, los pescadores, obreros y peones, o sea, todo un sector que las autoridades competentes del país deberían proteger, salvaguardar sus actividades y valorar a su justa medida sus respectivas aportaciones para una mejor

¹¹⁰ María Isabel Paraíso: “*El ritmo narrativo formal de Grosso*”, Proemio, diciembre 1973, p. 333.

¹¹¹ Jean-Paul Sartre : “*Materialisme et revolution*”, Situations III, Paris, Gallimard, 1949, pp. 148-149 (traduzco del francés).

distribución de la riqueza y una mayor transparencia en la gestión de los recursos del país.

Así que, si sus críticas van dirigidas hacia los gobernantes, no cabe duda de que la guerra civil, con su séquito de horrores y atrocidades, tiene mucho que ver con este caos realmente babélico. Es muy llamativo que el existencialismo haya vivido sus momentos de mayor esplendor en Alemania después de la derrota de 1918, en Francia después de la de 1940. De Heidegger a Jaspers en Alemania, de Sartre a Gabriel Marcel en Francia, la presencia del caos y de la catástrofe le proporciona a la filosofía contemporánea un estilo a la vez nuevo y dramático. En este sentido, encontramos tanto en Grosso como en Heidegger la expresión más aguda de este desconcierto y desasosiego. Y aprovechando ambos los graves momentos de crisis de sus naciones respectivas, han evidenciado cada uno a su manera, la dramática condición humana en la que se leen ya todos los síntomas de una civilización gravemente enferma.

El hombre actual no sufre tanto bajo el sentimiento de que tiene menos valor que otros; sino más bien bajo el sentimiento de que su existencia no tiene sentido. Esta frustración existencial es patógena; es decir, puede ser causa de enfermedades psíquicas que derivan justamente de una profunda angustia del vacío. En este sentido, es aleccionadora la concepción y escritura de una obra como *La zanja*, cuyos personajes, en su amplia mayoría, sufren de la neurosis del paro laboral y de la cual piensan escapar o evadirse a través de las bebidas alcohólicas. Pero la literatura grossiana no pretende ser tan sólo un síntoma de neurosis masiva, sino que aporta también una contribución a la terapia.

En efecto, precisamente los hombres que tuvieron que cruzar el infierno de la desesperación a través de la aparente falta de sentido de la existencia están llamados a ofrendar a otros hombres sus padecimientos. Justamente la autoexposición de su desesperación puede ayudar al lector – posiblemente enfrentado también con el sufrimiento de una vida sin sentido – a superar su situación, aunque sólo sea porque advierte que no está solo. Desde esta

perspectiva, hemos de resaltar no tan solo el mérito, sino también el logro de Grosso de haber conseguido con sus obras (de la etapa del realismo social) que el sentimiento de aberración, injusticia y absurdidad que rezuman se haya convertido y transformado en sentimiento de solidaridad. Una solidaridad orientada primeramente hacia su propio pueblo y después hacia la humanidad entera.

El descalabro moral ocasionado por los conflictos bélicos hizo más que patente la experiencia directa de una condición humana vivida en la dureza y la desnudez se impuso más cruelmente de lo que se podía uno imaginar. La muerte se llevó a unos, la prisión, el destierro, el hambre y la miseria, a los otros. La única gran verdad era al fin y al cabo el hambre, la servidumbre, el miedo y el caos. El hombre tenía pues motivos más que legítimos para rebelarse contra esta situación. Tenía que resistir, sobrevivir y superar la tragedia después de vivirla. Ante este horizonte lúgubre y apocalíptico, la literatura reclutaría sus temas fundamentalmente en la necesidad de la acción directa y militante, es decir, el compromiso. En aras de este compromiso, el escritor se empeñaría en dar una visión general, más literaria, de un mundo que no había sido hecho para el hombre y de allí pues, el sentimiento del absurdo.

La impresión de falta de sentido, de desacuerdo entre el hombre y la realidad es tema muy anterior a los años de opresión en Europa. Grosso, como Sartre, pinta un hombre a quien la plenitud del ser se le niega radicalmente y se ve lanzado a un universo hostil y extraño y condenado a vivir en él; reúne así en una doctrina severa, el sentimiento de la incertidumbre, de la aventura y del desquiciamiento.

Las crisis sociales han sido motivo de reexamen profundo y han ofrecido a la literatura la irrenunciable oportunidad de desgranar los distintos condicionantes que han supuesto la distorsión del equilibrio y de la convivencia humana, proporcionando a los artistas en general y al escritor en particular la posibilidad de tomar cierta perspectiva con respecto a la vida en su vertiente

diaria para inspeccionarla primero y luego después abordarla con una nueva visión.

Al tener más lucidez y conciencia sopesada de los problemas de su sociedad, el escritor, lejos de cualquier tipo de planteamiento fanfarrón y publicitario, ha de asignar a sus obras una función emancipadora, señal inequívoca de compromiso y solidaridad existencial. Pero dicha labor necesita antes que nada una cierta libertad e independencia susceptible de dar la espalda y plantar cara a la dictadura consumista de masas que ha sabido condicionar desde siempre a más de uno en su quehacer creador. Desde este punto de vista, la aseveración de Amando de Miguel no deja lugar a dudas:

Si las masas se rebelan contra las minorías cultas con el arma de la pasión, nosotros, los que tenemos la cultura como vocación, debemos rebelarnos contra el arma de la objetividad y el razonamiento, aunque nos tachen de insensibles a la modernidad y de anacrónicos. Nosotros, los teóricos, sabemos que acaso no veamos la realidad desde abajo, con sus matices, sus urgencias y sus complejos recovecos, pero procuramos ver desde arriba su panorámica general, sin prejuicios ni intereses individuales, de grupo o de partido, y con la amplitud de unos horizontes abiertos y lejanos¹¹².

En sus obras posteriores, nos referimos a *Inés just coming*, *Guarnición de silla* y *Florido mayo*, se nota la presencia de un escritor más maduro, más comedido en sus posturas y menos beligerante en sus actitudes, y de allí pues que su temperamento batallador se haya diluido un tanto, lo que no es óbice que el sevillano haya cambiado de chaqueta y abandonado definitivamente su ideal de progreso y de compromiso que constituía la piedra angular sobre la que giraron sus obras anteriores.

Al empeñarse en ser fiel consigo mismo y con su época, en el momento en que sus propias circunstancias vitales lo requerían, Grosso, con sus obras,

¹¹² Amando de Miguel: *Op. Cit*, p. 208.

supo meterse “en el fango hasta la cintura” – por retomar de alguna manera la expresión lorquiana – diagnosticando y denunciando o criticando los abusos e injusticias que gangrenaban su sociedad. Pero, una vez superada aquel período de turbulencias que los escritores españoles supieron explotar ampliamente, muy pronto la novela se vería en una suerte de callejón sin salida del que era preciso desatascarla. Se trataba más que nunca de soterrar ciertos datos y fundamentos tradicionales de la escritura novelesca que se había precipitado en una fase de decadencia y de esclerosis.

Es básicamente por esta razón que sus obras posteriores a la etapa del realismo social fueron más bien orientadas hacia una vertiente experimental de índole barroca y en la que se le vio también bastante influido por los grandes teóricos del “nouveau roman” francés como Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet y/o Michel Butor. Desde este punto de vista, la publicación de *Inés just coming*, *Guarnición de silla* y *Florido mayo* coincidió con el período que el escritor llegó a denominar “la intelectualización de sus novelas” que no marcó una ruptura total con respecto al espíritu crítico del novelista, pero sí con un afán más esteticista. Las tres novelas tienen por ejemplo un tema común: una sociedad burguesa, acomodada y poderosa que desaparece ineludiblemente por falta de adaptación a los tiempos modernos. El argumento en el sentido tradicional de “algo” que le sucede a un protagonista y susceptible de ser contado desaparece también. En mayor o menor medida, en estas novelas, Grosso aplica también uno de los fundamentos esenciales de la “nueva novela” francesa al aplicarlas el principio de la preeminencia del campo de investigación de las reacciones íntimas que destacan a través de las expresiones y comportamientos sociales. En este sentido, la apariencia exterior de los personajes pocas veces nombrados y casi nunca descritos queda omitida o relegada en un segundo plano, lo que le permite al sevillano explorar las tensiones ocultas que afluyen con sus monólogos interiores.

No es de extrañar pues, que muchos de los teóricos y estudiosos de la novela hayan calificado el siglo XX de edad metafísica. Para que los libros tengan sentido de verdad, tiene que abordar, tratar y enseñar algo sobre la

condición humana. Recordemos en este sentido que el existencialismo surge como un esfuerzo para explicar al hombre por sus manifestaciones, una ontología diríamos, apoyada sobre los fenómenos y no sobre las causas primeras. A la antigua naturaleza humana universal opone situaciones particulares y contingentes. El hombre se convierte de este modo en el ser por el cual los valores existen. Nos lo puntualiza acertadamente Boisdeffre en estos términos:

De aquí en adelante, ya no se trata de saber ¿qué es el hombre? Sino ¿qué puede un hombre? La literatura tendrá que demostrar que el hombre puede encontrar en sí mismo su propia trascendencia, superar su condición original, hacerse Dios. Se convierte en un acto, en un compromiso¹¹³.

Así que los que atacan al existencialismo y lo tildan de ofrecer sólo al hombre una imagen de sí mismo y de su condición desesperanzadora, o los que lo acusan de “miserabilismo” se pueden percatar perfectamente de que el existencialismo no es para nada reductible a lo negativo y tampoco se va a conformar con esta imagen ya que es una filosofía que sabe alegar por lo positivo y por la salvación.

Entendida y enfocada bajo estos parámetros, la novela grossiana plantea un existencialismo radical que postula una lucha continua y abierta para liberar al hombre, preso irrecuperable de su misma obra, de la deshumanización del mundo en que vive. La combinación en sus novelas de la filosofía y de la ideología le sirve de arma al sevillano para dar mayor credencial a su literatura que pone al servicio del hombre para su liberación y plenitud. Es casi la misma idea que encontramos en Sartre que no disocia mucho el acto de escribir con la expresión más auténtica de la libertad y del compromiso existencial:

¹¹³ Pierre de Boisdeffre: *Metamorfosis de la literatura I*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 38.

Aunque sea ensayista, libelista, satirista o novelista, aunque hable solamente de las pasiones individuales o ataque al régimen de la sociedad, el escritor, hombre libre dirigiéndose a hombres libres no tiene sino un solo tema: la libertad [...]. Sea cual sea vuestra procedencia, sean cuales sean las opiniones que hayáis profesado, la literatura os lanza a la batalla: escribir es una cierta forma de querer la libertad; si habéis empezado, a buenas o a malas, estáis comprometidos¹¹⁴.

Con esto, ya podemos ir clausurando el presente subcapítulo en el que nos hemos esmerado en demostrar en qué consiste el compromiso en Grosso atendiendo a ciertos presupuestos existencialistas. En el novelista, la escritura es a la vez soporte y vehículo de una ideología que le permite plasmar textualmente sus convicciones íntimas. El mundo, tal como viene concebido y estratificado, está muy mal al no proporcionarle al ser humano la posibilidad de realizarse con plenitud. Sus novelas, sobre todo en el período del máximo fervor del realismo social, además de conducir a la amarga constatación de los múltiples obstáculos que frenan e hipotecan la vida del ser humano, permiten también comprobar que la relación entre el hombre y el mundo es absurda. Ahora bien, vivir ya se convierte en una cuestión apremiante, lo cual conduce paradójicamente a aceptar la vida. Con la salvedad de Ben Ruiba que se quitó la vida en *El capirote*, los personajes grossianos, a pesar de los muchos obstáculos, quieren y aman a la vida. Los casos de suicidio son escasos y limitadísimos en sus escritos, lo cual afianza sobremanera el valor e importancia que sus personajes conceden a la vida y a la existencia.

No sería de más recordar aquí que “existir” significa etimológicamente “salir de”, “ex – sistere”, salir o del reino de lo posible o de lo absoluto. En este sentido pues, la existencia en sí misma es imperfección y se presenta como ruptura a partir de lo absoluto. Dicha ruptura es motivo legítimo de angustia existencial que al ser humano le gustaría colmar. Por eso, sus personajes,

¹¹⁴ Jean-Paul Sartre: *¿Qué es literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1967, pp. 112, 114.

ante los momentos de máxima adversidad suelen refugiarse en el alcohol – vino, orujo, o aguardiente – para dulcificar sus penas y cuando no, intentan con el amor y el sexo evadirse de los desasosiegos de la vida. Desde esta perspectiva, se nos urge plantear aquí el tema del amor y sexo en la novelística de Grosso, esclarecer con toda parsimonia su sentido y posibles connotaciones para comprobar en definitiva si podrían entroncar con los presupuestos teóricos de la filosofía existencialista europea.

9.2. El amor y el sexo

Uno de los aspectos más llamativos de la obra grossiana es la gran dosis de erotismo que la recorre en su casi totalidad. El tema “del otro” es una de las grandes conquistas de la filosofía existencial. El amor y con él, el sexo, son así concebidos como verdadero acicate vital y un medio muy eficaz para atajar los duros golpes del destino humano.

El existencialismo se preocupa profundamente por una valoración de la dimensión concreta de la existencia. Lo preponderante, es Vivir y Gozar de la vida. Emmanuel Mounier, como ya hemos apuntado, iba a titular una de sus obras filosóficas *La esperanza de los desesperados*. Nietzsche también, cuyas obras anuncian en parte el arranque de la filosofía existencial y leídas con toda probabilidad por el sevillano, declara solemnemente que:

El acontecimiento mayor y más reciente, a saber que Dios ha muerto, que la creencia en el Dios cristiano se ha venido abajo, empieza a extender su sombra por toda Europa¹¹⁵.

Esta afirmación de Nietzsche no se limita a una mera comprobación de un siglo envuelto en un ateísmo amenazador y galopante. Tampoco anuncia únicamente el ocaso de un mundo durante mucho tiempo gobernado por el

¹¹⁵ Friedrich Nietzsche: *Le Gai savoir*, Paris, Gallimard, 1982, Capítulo 343, p. 233 (traduzco del francés).

cristianismo y los valores cristianos de civilización. Hemos de entenderla más bien como la expresión de una voluntad de poderío, la de un superhombre por fin fuera de las garras de abrumadores dogmas tradicionales y destinado a echar las bases de una humanidad nueva. Esta crítica de Nietzsche es radical y destructora. El alemán rechaza adrede la idea de cualquier trascendencia. En él, la fe en otro mundo mejor que el nuestro equivale a una simple degeneración, a una “anemia de la voluntad” y, en última instancia, a una pérdida o disminución de la vitalidad de vivir.

Al retrotraernos al ambiente posbélico español, no podemos pasar sin mencionar el gran caos que supuso: dejó muchas ruinas, ciudades destruidas, jóvenes acribillados en el frente y muchos instintos sexuales reprimidos. Pero, curiosamente, no se habla generalmente más que de éstas, las catástrofes confesables; dejando en silencio – al menos, de un lado – muchos otros motivos de dolor, como son los atropellos sexuales.

Ya se sabe que toda guerra es ocasión propicia para muchos desbordamientos y demasías. El hombre, más que nunca convertido en lobo para el hombre –y, por lo que es peor, aplaudido como tal –, no tiene por qué dejar de serlo igualmente para la mujer y eso conduce a menudo y desgraciadamente, ni más ni menos que al macho en celo. En un contexto así, cabe preguntarnos lógicamente si ¿se trata de una venganza contra la represión ejercida durante tanto tiempo por la iglesia? ¿O de una cierta prueba de irritación ante la negativa de aquellas personas a la vida sexual corriente? ¿Un desahogo de una inferioridad empeñada en rebajar a todo trance al tenido por superior? ¿O un simple sadismo, cuyo placer consistía en ver sufrir a otros cometiendo o en peligro de cometer algo que temían?

Creemos con toda humildad que la mejor forma de responder a esta retahíla de preguntas es interrogando al texto grossiano. Lo que sí podemos adelantar sin riesgo alguno de equivocarnos es que, el amor como sentimiento auténtico no aparece en las obras de Grosso, y con lo cual, el factor sexual no es, sobre todo en su etapa como novelista sociorrealista, sino uno más en el clima de servidumbre y brutalidad imperante en el cual andaban sueltas todas

las pasiones. Desde este punto de vista, la sexualidad se vivencia como un medio de pasión y sirve, considerándolo estrictamente, a la autosatisfacción y al goce cortocircuitándola así a cualquier idea de intercambio de sentimientos y/o de compenetración.

En *La zanja*, el amor y el sexo se van a plantear sin restricciones, misticismo o moral convencional. La elección juiciosa de ciertos personajes femeninos como Doña Eduvigis (vieja alcahueta), de la fondista Doña Mercedes (antigua prostituta) desempeña una función de cristalización que encuentra su mayor expresividad en Rosario, depositaria de la atracción y seducción femenina, además de ser el fiel reflejo de la legalización de una situación anómala pero con la expresa connivencia de las autoridades locales. Refiriéndose a esta última, el narrador de *La zanja* recalca:

A ella le basta y le sobra para vivir al lado de su hijo con los dos o tres – a veces cuatro hombres, nunca han sido más en un día – que diariamente vienen a buscarla. Es un secreto a voces lo suyo; pero hasta ahora, después de casi dos años, ninguna autoridad del pueblo se ha atrevido a molestarla. El mismo alcalde y el secretario del Ayuntamiento han estado con ella. Tres de los cuatro guardias urbanos y cinco de los guardias de las tres parejas de la Civil del puesto han pasado también más de una tarde a su lado. De cada cinco hombres del pueblo ha estado por lo menos con tres p. 311.

Como de lo que se trata es de disfrutar de la vida aunque fuera esporádica y circunstancialmente, el sexo femenino, aun trivializado (con la prostitución) es catalizador de fuerza y vitalidad susceptible de ahogar muchas penas y sinsabores y de cuyos tentáculos casi nadie se salva:

Rosario sale luego de haber dejado dormido al pequeño y sigue lavando la ropa sobre un barreño. Los hombres del somatén miran de tarde en tarde para arriba y contemplan la mancha nacarada de su pierna. Casi todos han pasado con ella una noche antes de que le naciera el hijo; casi todos han cruzado el cañizal y la barbechera – que

lleva a la choza desde la curva donde el ferrocarril toma la cuesta debajo de los Alcores – ocultándose entre las sombras como ladrón que se va robar, arrastrándose casi entre la corta retama, después de haber dicho a su mujer que va al casino y en el casino que va a la iglesia y al cura que no puede salir de su casa por mor de sus muchas ocupaciones, para besar los rojos labios de Rosario p. 171.

Desde cierta perspectiva, este pasaje constituye una suerte de prolepsis anunciadora de la omnipresencia de la infidelidad que tanto hombre como mujer comparten en el universo novelesco de Grosso. Garabito, cuya mujer no ha dejado de engañarle, se lo confesará a su amigo Pilete en estos términos:

Ya me dio a mi pena la novia con su ramillito de flores blancas – dice Garabito –. Lo que dura un pitillo le durará al galán la querencia de las entrepiernas. Luego, ¡Dios que lo crió!, verano e invierno, noche y día, en la parva o en el desvarete de la oliva, en no faltándole el trabajo, y por la noche arriñonado al volver, los niños que chillan y la panza de los por venir, mirando caer la lluvia y tomándose un vaso de vino en la taberna por olvidar lo que le cayó encima con el casamiento. Eso trabajando, que sin trabajar... De todo eso me ahorré yo, Pilete, cuando la mía antes del tercer mes me salió por peteneras, me puso los cuernos y se me fue con viento fresco p. 225.

Como vemos pues, los engaños, mentiras y juegos sucios son constantes en el ámbito erótico de la novelística grossiana. Los conceptos de fidelidad, entendimiento y compenetración parecen no tener cabida en sus obras.

En *Un cielo difícilmente azul*, ya de entrada Remi le confiesa a su amigo Ángel que “está disgustado con la pareja” p.15. El amor pues, como sentimiento profundo e imperecedero no es realmente perceptible en las obras del sevillano. Lo importante es vivir la vida y gozar plenamente de las oportunidades que va brindando. Relativizando un poco, hasta podríamos

retomar aquí la aplicación de la noción clásica del “carpe diem” ya que en ocasiones, este querer disfrutar de la vida al máximo, llega a poner en entredicho las normas reguladoras del funcionamiento de la sociedad. Sin ir más lejos, tenemos un ejemplo claro con la figura de Pedro el Gordo, cuyo desenfrenado instinto sexual le lleva a dejar embarazada a María a pesar de estar legalmente casado con Paulina. El narrador, refiriéndose a Pedro el Gordo, puntualiza:

Él no ha conocido el amor. Y ahora, de pronto, parece que el amor, o algo parecido a lo que podría ser, le corre por el espinazo. Cuando se casó con Paulina no lo hizo por amor, sino porque también rodó la nieve hecha una bola, muchos días, muchos meses hasta que nació la hija y se casó, porque, al fin y al cabo, era pobre, y son los pobres los que se casan así, porque es la única forma de llevar una mujer al altar, sin el compromiso del ramo y de la dote y del banquete de boda, porque los pobres no hubieran nunca podido, ni pueden, cumplir de la manera que lo hacían los antiguos, cuando la tierra debía de dar su fruto espléndido, o acaso, estar repartida de otra forma p. 118.

.

Al no existir el amor como sentimiento noble y auténtico, el sexo se sobredimensiona en tanto que además de servirles de distracción a los personajes, les permite también contrarrestar ciertas preocupaciones diarias, colmando así aunque de forma pasajera, su propio vacío existencial. Esto es por lo menos, lo que se desprende de la conversación que Ángel mantiene con su antiguo amigo Juan:

- ¿Qué tal por Madrid?
- Bien
- ¿Los chicos y la mujer?
- Bien
- ¿Cuántos tienes?
- Tres, ya crecidos, y con la coleta cortada para los restos.
- ¿Te casaste?...

- En el cuarenta y dos
- Mozos, pues, los chicos
- El mayor para diecisiete. ¿Tú?
- Cinco. Aquí, ya ves, en algo hay que distraerse. A todo se hace uno. Te acostumbras a ver siempre a tu mujer parir un año tras otro, y ya te parece que es ese su estado natural. Viviendo en una ciudad grande, ya es otra cosa p. 178.

El único lazo susceptible de calificarse como amor es el que une a Pedro (hijo de Pedro el Gordo) con la Martina. Pero, mirándolo bien, se trata simplemente de un supuesto amor juvenil, esporádico y efímero por su naturaleza y por tanto, condenado a esfumarse con el paso del tiempo.

En *Testa de copo*, a pesar de que el argumento central del libro gira en torno al personaje de Marcelo Gallo Rojas, el tema erótico es realmente ineludible por sus múltiples evocaciones que se circunscriben a la figura de Oliva, novia de Marcelo pero deseada también tanto por Damián como por Julián Pérez, su padre adoptivo. Así que nada de extrañar que este último se haya empeñado en torpedear la relación de su hija con Marcelo. Pero luego, en un arrebato de sinceridad, la chica le confesará a su novio la cruda realidad:

No importa, dijo ella al anochecer del día siguiente, cuando de nuevo después de muchos meses de cita en el pinar volvían a encontrarse en las dunas de la playa. No importa que fueras tú el que lo hiciera. No es mi padre. Lo había sentido, pero ahora lo sé. Madre me lo ha dicho esta mañana. Ella misma, ¿comprendes? Siempre me lo había creído. Él es para mí sólo Julián Pérez, el marido de ella, a pesar de que llevo su apellido. Y me he alegrado. Es más fácil odiarle. Y él lo sabe también. Lo sé porque me desea. Siempre me ha deseado, desde que tenía doce años. Antes quizá, desde que era una niña. Lo sé por su manera de acariciarme y de espiarme cuando me desnudaba. ¿T e das cuenta? Siempre lo he sabido. Ahora resulta más sencillo odiarle pp. 59-60.

En sus novelas sociorrealistas, el binomio amor/sexo queda reducido o simplificado en la búsqueda de la satisfacción de los instintos puramente libidinales, lo que desemboca en una suerte de incomunicabilidad de las almas en sus profundidades, incluso por medio del amor. Al no existir el amor, nos ahorramos – claro está – la tarea a la vez ardua y farragosa de intentar conceptuar el significado de la palabra “amor”. En nuestra opinión, dicha palabra no llegará jamás a ser definida ni tampoco será escrita su historia completa porque es algo consustancial a la vida y, como ella, seguirá tejiéndose día a día lo cual nos imposibilita encerrarlo en una definición.

No obstante, cabe precisar aquí que el amor y el sexo han sido considerados por los filósofos como tema sumamente delicado cuyas variantes son difícilmente catalogables. A lo mejor por ello mismo, ellos también no los prestaron la especial atención que se merecían. Con la salvedad de Kierkegaard, los filósofos de la existencia no han escapado de esta tradición. Jaspers que se olvidó de todo lo que le debía a su mujer y al amor y que reconocería más tarde en su *Autobiografía*, se quitará de encima la hipótesis del amor como valor y ley universal. En cuanto a Heidegger, ya se sabe que su *Dasein* es fundamentalmente asexuado. Gabriel Marcel por su parte enfocaría el amor como misterio indescifrable y con ello dio carpetazo a cualquier idea o intento de poner en tela de juicio su significado y trascendencia. Sartre, al no tener “timidez” alguna para abordar estos temas, no se fiará mucho del amor. Desde esta óptica, se empeñará en demostrar la falsedad de la pasión amorosa y arremeterá duramente contra el cuerpo, la carne, lo femenino que considera como algo no sólo bizco, sino también viscoso.

En *Testa de copo*, existe sin embargo una cierta veta de amor auténtico – que encontraremos también en *Florido mayo* – que el narrador va desvelando al asociarlo con el recuerdo de la muerte de la abuela del protagonista Ginetta Grosso p. 31, del abuelo p. 33, de su madre en un acto de parto p. 34, que tiene filiación directa con el amor como procreación con claras reminiscencias platónicas. Con este amor, la muerte queda sublimada en un proceso de inmortalidad física:

[...] tocados con el halo mágico de una inmortalidad física que los redimía de la muerte que sólo podían encontrar – por ser ése su destino – en aguas de El Estrecho, o frente de las costas de África, desde Cabo Espartel a Freetown pp. 34-35.

Este tipo de amor mediante la procreación, símbolo de unidad antes de la caída, adquiere una dimensión metafísica y tiende a retrotraernos a la fase previa de la división o de la separación de los sexos tradicionalmente presentada por el mito del andrógino de Platón que se convierte así en símbolo de unidad del paraíso perdido y de amor auténtico. En este sentido, el hombre nace para crear en una suerte de mandamiento divino y procrear con el afán de perennizar su raza con una clara aspiración de eternidad.

El pensamiento del siglo V sobre el Amor tuvo en Platón su expositor admirable ya que su mito erótico de Eros celeste constituye una joya única e inigualable en el tesoro de los humanistas. Para los psicólogos también, despertó mucho interés y curiosidad pero la objeción que se le sigue haciendo es que su valor en cuanto a la explicación genética del sentimiento amoroso es realmente nulo.

La teoría platónica sobre el amor la encontramos en su famoso mito del andrógino de *El banquete*¹¹⁶ que resumimos de la forma siguiente: el argumento es relativamente simple puesto que Apolodoro narra un banquete ofrecido por Agatón para celebrar su primer éxito en la escena. Asisten entre otros, Fedro, Pausonias, Erixímaco, Aristófanes y Sócrates. Este último concurre acompañado por Aristodemio, que ha referido a Apolodoro todo lo sucedido. Habla primero Fedro, haciendo con juvenil vehemencia el elogio de Eros, con el lirismo usual en los órficos. Como Eros nos arrastra en el ritmo eterno de lo infinito, pues es un gran Dios, digno de ser admirado por los mortales e inmortales. Pausonias, con la sutileza dialéctica de los sofistas, un tanto ampulosa, defiende sin escrúpulos el amor homosexual. Erixímaco pide

¹¹⁶ Platon: *Le banquet*, Paris, Garnier-Flammarion 1964, pp. 48,53 y corresponde con el discurso de Aristófanes sobre el amor.

sus argumentos a la filosofía natural. El amor no reside solamente en las almas de los hombres, existe también en muchas otras cosas. Aristófanes, penúltimo en tomar la palabra antes de que Sócrates cerrara el banquete, observa que en los tiempos primitivos hubo tres especies de hombres: unos que eran todo hombre, otros todo mujer y los terceros hombre y mujer: los andróginos que simbolizan por excelencia la unión y armonía de los contrarios. Este tipo de amor basado en la unidad y armonía lo retomará Grosso en algunas páginas de *Florido mayo* en guisa de homenaje a la familia.

Este amor a través del cual el ser humano se multiplica trascendiéndose a sí mismo, no tiene nada que ver con el amor que encontramos por ejemplo en *El capirote*. En esta obra, el amor evocado por Grosso carece de complicidad y sobre todo de entendimiento comunicativo, convirtiéndose así en amor como consuelo momentáneo que sólo se expresa durante ciertos instantes de compañerismo formal. Mientras Juan Rodríguez anda alicaído por no saber nada de la pareja, Genaro Infantes le aconseja que no se preocupe tanto ya que:

Que por muy seguro que estés que le abrazastes las entrañas con el latiguillo, no por eso ibas necesariamente a dejarla preñada. Las mozas jóvenes son muy jodías en eso de que le metan los pupilos en el nidal. Y, si así fuera, adelante con los faroles, que a tres años no se acoquina un hombre ni por un hijo, ni por media docena de ellos que le vinieran de pronto. La haces tu compañera y a cumplir. Cuando un macho acerca la entrepierna a una hembra no se vuelve atrás ¿Ves que no le vino lo que le tenía que venir a su tiempo? Pues igual la tienes ya con el desarreglo, y tú mientras preocupado y cabizbajo. De maneras que a olvidarte, que lo que tenga que venir vendrá, te preocupes o no p. 38.

El amor entendido bajo este prisma no deriva de un sentimiento profundo, ni de una estima siquiera recíproca, sino de un hedonismo egoísta e hipócrita.

En resumen, el amor planteado por el sevillano en sus obras como novelista del realismo social se encamina más bien hacia unos derroteros estrictamente carnales. Desde este punto de vista, se aprecia con cierta nitidez también la rebeldía congénita del escritor al subvertir el pensamiento bíblico y la tradición occidental. Esta última, en sus grandes líneas, como atestiguan los diálogos de Platón y la Biblia, disocia generalmente el alma del cuerpo. En una dualidad constantemente sostenida, ve el cuerpo como la prisión del alma. Hay una cierta jerarquía del alma y del cuerpo respectivamente concebidos como principio divino y objeto corruptible. Así pues, contrariamente a la celeberrima opinión de Plotino para quien “le avergüenza su cuerpo”, en Grosso, el cuerpo y junto con él, la carne, parecen tener más prelación sobre la idea de la trascendencia espiritual del amor. Esta subversión del cristianismo es el primer paso que da el novelista para recuperar el paraíso suyo anterior a la caída y a la condena. Ya tendremos la oportunidad de profundizar en esta idea cuando abordemos sus obras posteriores fundamentadas en una faceta experimental y barroca.

No obstante, si volvemos a contextualizar la publicación de todas estas obras, pronto nos damos cuenta de que el sevillano hizo prevalecer la escritura como arma política rebelándose así contra la ortodoxia establecida por Franco y vengándose contra la represión ejercida durante tanto tiempo por la iglesia. Recordemos en este sentido que durante la dictadura franquista la censura era tan férrea y severa que se combatían incluso las exhibiciones anatómicas femeninas en cine y ciertas publicaciones.

Hasta 1956, la prostitución por ejemplo estuvo teóricamente controlada en España y sus protagonistas sometidas a determinadas medidas policiales y sanitarias. La rigidez moral hacía bastante problemático el hallazgo de una compañera sexual extramatrimonial. Anecdóticamente, podemos señalar que a comienzos de la década de los cincuenta, España recibió los primeros contingentes de turistas extranjeros. Cundió evidentemente la sorpresa. Ante las rubias desgarradas y vestidas de modo estrafalario – que muchas veces se juzgaba irrespetuoso – y portadoras de unas costumbres que inspiraban

sospecha. Los varones españoles perseguían con mirada ávida a las visitantes extranjeras que mostraban su cuerpo mucho más de lo que era usual en las mujeres españolas. Consecuentemente, algunos se escandalizaron y otros echaron el asunto simplemente a broma.

La década de 1960-1970 señala el período del gran vuelco. No sólo en lo sexual: es toda la sociedad la que experimenta un cambio. Lo sexual constituye quizás uno de los aspectos más ruidosos, pero no más trascendentales. Con la flexibilización de las barreras censoras, el atraso de España ya no es tan exagerado. Por lo menos se reciben noticias directas de lo que sucede fuera, aunque su aplicación en el país demore o padezca frenos o titubeos. “Haz el amor, no la guerra” se convierte en eslogan y lema universal, empleando el término “amor” como eufemismo que alude sólo a la unión carnal, y se empieza así a mezclar pacifismo y hedonismo en una aspiración única.

Hablando pues de forma apropiada, se puede afirmar que el amor se reduce en aquel entonces en el sexo, pero una sexualidad vivenciada como un medio de pasión y sirve, considerándolo estrictamente, sólo a la autosatisfacción sin ningún tipo de intercambio de sentimientos y/o de compenetración.

Recapitulando pues, en esta etapa de Grosso como novelista sociorrealista, cabe puntualizar que el tema erótico adquiere una trascendencia doble ya que por un lado, nos permite entroncar su planteamiento con uno de los presupuestos teóricos de la filosofía existencialista puesto que de lo que se trata es de Vivir y Gozar de la Vida; y por otro, seguir mostrando su inconformidad con ciertas rigideces establecidas como pautas de comportamiento y conductas por ciertos regímenes como el franquista. Desde este punto de vista, la función subversiva de la escritura grossiana es ejemplar al atestiguar la presencia de un artista dotado de una dimensión visionaria indiscutible y comprometido por la vida y nada más que ella.

En una etapa posterior coincidente con la publicación de *Inés just coming*, *Guarnición de silla* y *Florido mayo* en la que el sevillano se orientaría por la búsqueda de nuevas formas de expresión, el tema erótico no tendrá tanta trascendencia pero seguirá allí, en otro plano distinto pero con la clara intención de seguir indagando aún más en la cara oculta de la realidad. Esto no quiere decir que Grosso ha abandonado por completo la temática social o su compromiso por un ideal de justicia y equidad, sino que se trata más bien de abordar la realidad con un enfoque nuevo que le va a permitir, entre otras cosas, seguir buscando incesantemente, experimentar y barroquizar sobre la realidad novelesca en constante evolución. En este sentido, la realidad será observada desde otro ángulo y por tanto de forma diferente.

Consciente del supremo valor expresivo de las palabras, Grosso va a cultivar un universo novelesco más oculto por no decir hermético, en el que el ver pensar a sus personajes tendrá especial trascendencia, lo que le proporciona también la oportunidad de ir sondeando los resortes de sus conciencias y de sus vidas interiores. Estas obras, al mismo tiempo que marcan un cambio sustancial en la novelística del sevillano, suponen a la par un avance significativo en las inquietudes artísticas del autor.

Farragosa y confusa en algunos momentos, creemos no obstante que *Inés just coming* puede considerarse como obra puente o de transición pero que prefigura y anuncia un nuevo Grosso que aparecería con *Guarnición de silla* considerada de forma casi unánime por la crítica literaria como obra de difícil lectura. Pero su estructura en mosaico, con sus planos paralelos, evidencia que es una obra cabalmente elaborada desde el punto de vista estrictamente artístico. *Florido mayo* tiene en cambio un calado poético en el que la ironía y el dolor del autor aparecen como entremezclados pero constituyen soportes anímicos que le permiten recordar, denunciar y en ocasiones hasta perdonar.

En *Inés just coming*, la elección juiciosa de tres personajes (la mulata Melania, la burguesa Helena y el aventurero Dionisio) le sirve de pretexto para contrastar la Cuba anterior a la revolución y la Cuba revolucionaria. Más allá

pues de las distintas perspectivas que reflejan la experiencia revolucionaria simbolizada por el ciclón, subyace una clara dinámica erótica cuyo fundamento es suavizar o amortiguar la brutalidad del proceso revolucionario y plantarle cara a los avatares del tiempo.

Las escenas eróticas son constantes en la obra. Más allá de su dimensión de mera pasatiempo, encontramos en uno de sus personajes, Ofelia (pillada en flagrante delito de adulterio), una voluntad de inconformidad con las normas establecidas. En ella, el concepto de fidelidad queda absolutamente relegado en un segundo plano y su ansia de vitalidad alcanza en momentos determinados un grado de hedonismo de una dimensión insospechada. A la manera de los existencialistas, lo importante es vivir plenamente la vida y sacar provecho de las oportunidades que nos va brindando. Las distintas relaciones que mantiene Dionisio con otras mujeres como Helena y Melania, son más bien relaciones puntuales y esporádicas que a priori, sólo se justifican por el aspecto casual y fortuito de la vida y por tanto, no susceptibles de ser consideradas como relaciones fundamentadas en un amor auténtico.

La revolución, recordémoslo, sea cual sea su naturaleza y profundidad, ocasiona siempre una ruptura con respecto a todo lo que ofrecía la vida en su etapa anterior y de allí pues, siembra dudas constantes en cuanto al devenir real del hombre, sumiéndole así en una irremediable incapacidad de autotranscendencia de la existencia. La enajenación del ser humano en su vida diaria constituye una suerte de antesala de permanentes inquietudes existenciales que, en ocasiones, se traducen por exacerbados conflictos de conciencia, frustraciones y colisiones de valores. La conjunción de todos estos sentimientos desemboca en un vacío existencial en el que prolifera y se hipertrofia la libido sexual.

La elección de ciertos personajes femeninos como Helena, mujer de la antigua clase aristocrática y por tanto de un conservadurismo arraigado y Melania, mujer de la clase más popular y por tanto de concepción más liberal de la vida, anticipa la sexualidad a la que asistimos hoy día, una sexualidad devaluada en cuanto que deshumanizada. El hombre actual no sufre tanto bajo

el sentimiento de que tiene menos valor que otros, sino que más bien bajo el sentimiento de que su existencia no tiene sentido.

En torno pues a la figura de Helena y Melania, Grosso cristaliza dos concepciones de amor antagónicas e irreconciliables: el amor de antes que se cuidaba en la intimidad y el de hoy en el que observamos un cierto descaro en la revelación de la intimidad llegando incluso a un chabacano e inútil exhibicionismo.

Si nos hemos ahorrado la engorrosa faena de definir aquí el amor es porque no nos vemos capacitados para conceptuarlo en su exactitud ya que el concepto de amor ha evolucionado bastante a lo largo de la historia de la humanidad. Si desde la más remota antigüedad hasta el siglo XIX ha sido cada vez más difícil reducir a síntesis el amor y su reflejo en la literatura, esta dificultad sube de punto al referirnos al siglo pasado y lo recorrido ya por el presente. Y se hace más difícil puesto que el siglo XX ya recibió una compleja herencia de los siglos anteriores; en tanto que se ha visto conmovido por las dos más grandes guerras que ha presenciado la Historia, porque su alto nivel material, más de civilización que de cultura como tal, le lleva alocada, imparable a un consumismo fácil del que el amor, lejos de verse libre, es la presa más codiciable, y porque nos hallamos a demás, en una enorme confusión de valores humanos y morales.

Al conjugarse en *Inés just coming* la angustia prerrevolucionaria con la euforia posrevolucionaria, lo erótico pierde su dimensión consustancial pero se convierte en una suerte de antídoto eficaz para contrarrestar los múltiples sinsabores en la vida del ser humano. Por esto, nada que objetarle a Gustave Thibón cuando observa que:

Esta crisis del amor no es específica del amor. Todos los elementos de nuestro destino sufren un trastorno análogo. La crisis es universal: el mundo moderno se encuentra, por así decirlo, situado en el interior de

una revolución permanente. Las costumbres, las instituciones, las doctrinas, los ideales han perdido toda estabilidad¹¹⁷.

Pero atribuir esta crisis a causas de orden exclusivamente psicológico y moral sería dar prueba de una culpable pereza de espíritu puesto que el hombre no es solamente espíritu, sino que además animal, y sobre todo animal social. La influencia del medio en el que vive juega por consiguiente un papel importante en la determinación de sus sentimientos y de su conducta.

La crisis de valores que agita el mundo moderno no es otra cosa que la reacción servil de las almas a la multiplicidad y a la rapidez de excitaciones que les impone la corriente de una civilización material prodigiosa, desprovista de contrapesos biológicos y espirituales. Mirándolo bien, se trata de la adaptación impura y forzada del mundo interior al mundo exterior.

Aun concibiéndolo todo desde este prisma, cabe no subestimar la dimensión del planteamiento erótico que encontramos en la obra grossiana, teniendo en cuenta las particularidades de su época y el difícil contexto histórico en que le tocó novelar. Desde esta misma vertiente erótica, el sevillano nos vuelve a dar muestras inequívocas de su inconformismo, de su singular actitud de rebeldía frente a los múltiples obstáculos y prohibiciones incongruentes que impedían o frenaban las aspiraciones vitales de una sociedad lisa y llanamente amordazada.

Dada la hipócrita canalización que de la libido se hizo en aquel entonces, podemos intuir perfectamente que el novelista se valga del sexo como sibilina protesta para erigirlo como arma política en muchas de sus obras. La utilización del sexo como arma en la lucha política, campo en el que produjo eficaces resultados, es una consecuencia de la represión de los instintos sexuales. Tales resultados fueron posibles, en gran medida, gracias a la hipocresía que imperaba en una sociedad reprimida sexualmente. Pero a

¹¹⁷ Gustave Thibón: *La crisis moderna del amor*, Barcelona, Fontenella, 1962, pp. 61-62.

medida que la vida sexual ha ido discurriendo por otros cauces menos encorsetados, camino de una deseable naturalidad, el sexo ha ido perdiendo eficacia como arma política.

La política no es, como cree desgraciadamente mucha gente, una dedicación específicamente técnica o una habilidad especial en manos de individuos más o menos avisados, sino un enfoque integral – no totalitario – de una vida humana en función del bien común. La política en suma, pretende poner orden en el ámbito de las cosas humanas, viabilizar la justicia posible en el estar del hombre aquí y ahora. La política, al abarcar toda faceta humana en un afán de ordenación y perfección socio-vital, afecta al vivir del hombre en su tiempo y en su problemática existencial.

Sin ser político de forma sistemática, su particular sentido de justicia social y sobre todo de racionalidad le empujan Grosso a explorar las múltiples facetas de la condición de equilibrio social del ser humano. *Guarnición de silla* no es una excepción en la dimensión erótica que le asigna el novelista aunque bien es verdad que el planteamiento literario de la obra obedece a un afán enérgicamente renovador. A pesar de la complejidad de su montaje, el amor auténtico brilla por toda su ausencia. Las escenas eróticas vividas o inventadas son rescatadas por la facultad selectiva de la memoria de los personajes que pretenden actualizar casi siempre los momentos de goce, tiñendo a menudo el texto de una dimensión elegiaca ejemplar:

Una hora regalada a la imaginación, autorizada a la imaginación, ampliada en media más por su propia voluntad, a pesar de su experiencia adquirida a través de Begga y de Mónica durante los días en que ambas fueron amantes de su hermano Enrique – con sus blancos pantalones de hilo, sus zapatos de tenis, sus inmaculadas toallas dejadas caer negligentemente sobre las camisas de seda cruda, con las iniciales bordadas en azul, y su espléndida dentadura, demasiado pareja, nítida y perfecta para parecer natural aun siéndolo – porque es ésta la única imagen que hoy conserva de él, y que le llega a través del sueño, como si no hubieran transcurrido treinta y seis años y acabara de presentarse ante ella al regreso del castillo del brazo

de Begga. Siempre frío y galante, cortés y ceremonioso: "Enrique, amigo, apolíneo y gentil y hermano tuyo", según el retrato poético que de él hiciera Leonardo p. 252.

Recapitulando pues, con el amor y el sexo, Grosso realza un grado más su compromiso, incitándole al ser humano a asumir su libertad plenamente. Sólo de esta manera conseguirá superar lo dado, trascender y vencer su miedo y angustia, darle sentido al mundo en el que vive porque su mundo es en definitiva un mundo por esencia humano. Así que frente a todos aquellos que piensan que la felicidad no es más que un sueño en el mundo nuestro, el sevillano, con el planteamiento erótico de sus obras, nos alecciona sobre una cierta visión equivocada de la vida del ser humano. De la moraleja que rezuma sus escritos, nos es forzoso reconocerle un optimismo, por cierto comedido, pero radicalmente opuesto a las tesis de los detractores del existencialismo que ven única y exclusivamente en ella una doctrina desesperada.

Desde este punto de vista, no se trataría de condenar al ser humano a una miseria irremediable, sino concienciarlo para que se haga cargo de su propio destino. Así que si el hombre no es bueno por naturaleza, tampoco es malo puesto que le toca a él mismo hacerse bueno o malo. A la manera pues de muchos de los existencialistas, la visión existencialista de Grosso, desde esta acotación, es a la vez optimista e inquieta.

Como ya hemos apuntado, el ser humano no es solamente puro espíritu dispuesto a vivir simplemente en aberrantes abstracciones, es también un ser dotado de necesidades biológicas de las que no puede abstenerse. La combinación de estas dos dimensiones le proporciona la posibilidad de encontrar un cierto equilibrio psíquico vital a partir del cual podrá desenvolverse, haciéndose como puntualizan los existencialistas, para realizar sus proyectos. Al distorsionarse estas dos dimensiones, el ser humano aparece como escindido y su conciencia le causa de forma inevitable constantes problemas de remordimientos. La figura de Claudia en *Guarnición de silla* es bastante aleccionadora a este respecto: con el hecho de convertirse

en monja, se ve abocada a llevar de ahora en adelante una vida para la que no es realmente hecha, puesto que no parará de reprimir su propia sexualidad, pero su imaginación, sobre todo durante las horas de siesta, no para de volar para captar y poder reactualizar sus amores juveniles y saborear por tanto aquellos momentos de delirios y satisfacciones sexuales. Si en teoría, se ve bien cubiertas las espaldas desde el punto de vista religioso, en la dimensión terrenal de la existencia se ve en cambio invadida por un constante sentimiento de angustia, una angustia que radica justamente por sus humanos deseos insatisfechos plena y/o literalmente reprimidos. Al encontrarse en la agonía, a pesar de haber llevado una vida religiosa loable católicamente hablando, Claudia no sabrá nunca cómo desprenderse totalmente de la tentación de la carne, y por más ayuda que le pida a Dios, no podrá impedir o prohibirse que sus recuerdos la lleven a las playas más prohibidas del recuerdo vivo de su amor humano que en su día, supo disfrutar y gozar como mujer:

El desbocado potro de mis sentimientos sigue pasando una y otra vez sobre mis sienes, y me encuentro ya sin fuerzas para seguir vencíendome y dejar de galopar sobre él por la pradera de mis recuerdos. Es doloroso, sin embargo, que signifique para mí un verdadero esfuerzo evocar la imagen de Leonardo; pero es que no es precisamente a él al que deseo aprehender, sino a mí misma contemplándome desnuda, asombrada de verme transformada repentinamente de la noche a la mañana de niña en mujer. ¡Mi alma quiere estar ya tu lado, Señor! Sólo mi cuerpo se empeña en seguir sobre este mundo, obligándome a que los – mi alma y él – sigamos pegados a la tierra. ¡Este cuerpo mío, Señor, este cuerpo, que mañana se encontrará en el pudridero del jardín, bajo los cipreses y los crisantemos del otoño que se acerca a paso de gallo! ¡Dame fuerzas para sobrellevar con resignación el tránsito y desechar definitivamente este loco caballo de mi pensamiento que ronda – ahora pequeñito como un caballito de mar, casi del tamaño de una libélula – mi almohada, y que vuelve a invitarme a subir de nuevo a él para que

juntos galopemos por las doradas playas, por las playas hasta donde no llega el clamor de tu voz! p. 225.

Tal es el drama de Claudia en tanto que se ve convertida en simple juguete de dos fuerzas contradictorias que la atenazan y que se juegan con su destino: nos referimos al mundo de lo concreto y al de lo abstracto. Así que lo erótico, recibido como mito o método, simple reminiscencia o ascesis, tiene como misión convertir el amor en fuente de goce y equilibrio en la vida del ser humano y de allí, pues, el papel importante que desempeña en los presupuestos teóricos de la filosofía existencialista.

En *florido mayo*, Grosso nos da una visión más completa de su erotismo, un erotismo existencial diríamos nosotros, ya que con esta obra, el sevillano se esmera en redescubrir su paraíso perdido. Como los mejores paraísos son los perdidos, con este libro, el autor se va a aliar con la memoria para convertirla en su auténtico caballo de batalla con el fin de resucitar el pasado, su pasado personal, su vida en definitiva, en lo que tiene de especial y por tanto, difícilmente confesable. Este vaivén constante en los vericuetos de su propia vida justifica entonces la recurrencia de los perfiles autobiográficos, convirtiendo la novela en obra maestra a la vez que confirma al autor como su testamento literario.

Al reunir muchos ingredientes de índole autobiográfica, *Florido mayo* es la novela que más información proporciona a su lector sobre Grosso y su vida. Como la dimensión erótica de la obra es totalizadora, el sevillano concibe esta novela como un poema, como proyección de un sujeto existencial a la par que reafirma la aventura proustiana que elevó la memoria a categoría novelesca subvirtiendo en esto las poéticas del siglo XIX. El personaje a que se dirige en esta farragosa tarea rememorativa no es un personaje cualquiera sino, un personaje femenino, Delia, proyectada como mujer amada y en cuya figura resurge, en muchas ocasiones, la imagen de la madre evocada en la obra con el nombre de Estrella, nombre sintomático de una pasión casi edípica.

A pesar de todo lo que se ha dicho o escrito sobre el amor, creemos que el amor no necesita analistas ni teóricos empedernidos sino, poetas, poetas que lo vivan – quien ama ya es creador – poetas que por supuesto lo expresen en una necesidad de comunicación espiritual y universal. El amor es uno de los aspectos más sorprendentes, misteriosos y apasionados de la vida como expresión de nuestra personalidad, ya que se convierte en una fuerza psicodinámica capaz de mover a todos los seres humanos.

En torno pues a este amor totalizador, circunscribe Grosso a Sevilla, evocada con el nombre de Ciudad Fluvial, la ciudad amada y rechazada, querida y denostada; jalonada de hermosos pueblos como el Aljarafe, donde se alza Valdelancina (Valencina), el pueblo de procedencia de su madre. El mismo libro lo dedica Grosso *In memoriam* a su madre que eleva a una categoría quintaesenciada, pero a quien también echará en cara el haberlo abandonado, jovencito, con tan solo dos años de vida. El interrogante que se formula sobre los motivos de este abandono tiene un matiz claramente acusador; una acusación que retiraría al final gracias a su facultad de asimilación y superación del drama que vivió su madre. Así pues, refiriéndose a la madre Estrella, el narrador Alberto Gentile, preocupado, se sincera:

¿Está, pues, obligada a revisar hoy un pasado que para ella fue tan penoso uniéndose a un hombre a un hombre del no sólo no estaba enamorada, sino al que ni siquiera conocía, por culpa de los infortunios de Estrella que viviera, sin embargo, una adolescencia feliz y terminara casándose – para bien o mal –, con el hombre que realmente amaba? ¿No valen aquellos años el precio que ahora se ve obligada a pagar por ellos?, ¿Acaso Estrella fue capaz de comprender sus soledades y sus ascos, sus noches de llantos en silencio y sus insatisfacciones como mujer vinculada a un hombre quince años mayor que ella que jamás le inspirara no sólo una mínima pasión, sino que no supo siquiera comprenderla cumpliendo simplemente como un varón? p. 237.

Ante esta retahíla de interrogantes claramente acusadores y que traducen sobremanera los sinsabores existenciales de la madre, Grosso se retrotraería a su mundo de infancia que a pesar del abandono sufrido tempranamente, le proporcionaría paz, sosiego y forjaría definitivamente su personalidad futura. Una vez adquiridos los pilares y principios básicos para responsabilizarse de su vida, el sevillano se verá más que preparado para hacerse cargo no sólo de su propio destino, sino también de todo un pueblo y de la humanidad entera.

Al ser consciente de su condición de ser – en – el – tiempo y por tanto de ser – para – la muerte, la fugacidad del tiempo se convierte en motivo legítimo de preocupación constante. Sabiendo que la muerte se puede presentar bajo muchas facetas, Alberto Gentile le preguntará a Delia si “les cogerá desprevenidos” p. 86. Pero dicho interrogante que surge desde una cierta angustia existencial proyectada a través de la finitud del ser queda en seguida desterrada, sublimada para explorar y aprovechar al máximo las múltiples delicias de la vida haciéndole la siguiente propuesta: “Bebamos todo lo que no fuéramos capaces de beber entonces. Brindemos por aquel lejano y nunca olvidado amor nuestro” p. 86.

En nombre de este amor, el autor de *Florido mayo* romperá de forma constante la linealidad y cronología del relato que nos presenta, dejando a cargo del flujo y reflujo de su propia memoria para captar y revivir aquellos momentos o instantes imperecederos en su recuerdo. Ya en la primera página del libro se dibujan las primeras escenas de amor, un amor carnal en este caso, en compañía de Delia. Pero la concepción que Grosso hace del amor es mucho más amplia y rebasa la figura de Delia para alcanzar una dimensión global, totalizadora – como ya hemos señalado – y más que cantar o poetizar sobre el amor como tal, el libro constituye, desde cierta perspectiva, un caluroso homenaje a la vida. Pero, para que la vida tenga sentido hace falta asociarla de forma ineludible con la muerte. De esta dialéctica amor-vida y amor-muerte el autor buscará no sólo su salvación personal como hombre y

artista sino también intentará que su obra no se vea resquebrajada por las vicisitudes del tiempo.

No obstante, el antagonismo que presenta el binomio amor-muerte no puede pasar desapercibido. El amor y la muerte son, sin duda, los acontecimientos más importantes que afectan la condición humana. Aun admitiendo que los dos conceptos son de orden diferente y manifiestamente antinómicos, no se autoexcluyen porque no son extraños el uno al otro. Así que por mucho que entren ambos en conflicto, no pueden ignorarse. La muerte impone al amor una ruptura o transformación que generalmente se realiza en el dolor. La observación añadirá que el antagonismo no es la sola forma de su diálogo; que éste puede también transformarse en complicidad si se adentra en las regiones de la pasión en alianza con las del heroísmo.

La dialéctica vida-muerte es tan recurrente en la novela que un lector no precavido puede tender a minusvalorar uno de los dos conceptos otorgando, equivocadamente, prelación al otro. Ambos conceptos se yuxtaponen casi siempre, se enlazan y se conjugan con tanta frecuencia que confieren a la ficción textual un valor mítico que el mismo proceso de la escritura se va a encargar de desmitificar. Esto lo vio claramente José Antonio Fortes al aseverar al respecto que:

Florido mayo es evocación de la muerte. Réquiem por el tiempo ido y muerto. Réquiem por la definitiva – nunca lograda – reencarnación de Delia, exótico nombre, flor de la muerte – Dalia –, mítica mujer, mítico amor, mítico deseo, mítica muerte: la mitificación y desmitificación de todo lo muerto, sentimentalmente hablando. Extenso y desesperado poema del amor. Fabuloso canto elegíaco¹¹⁸.

La alianza de conceptos, situaciones y emociones dispares que en ocasiones se oponen de forma radical es una constante en la obra grossiana. Como muy a menudo la frontera entre amor y des-amor es realmente

¹¹⁸ José Antonio Fortes: *La muerte en la novela de Alfonso Grosso*, Vélez- Málaga, Publicaciones del Ayuntamiento, 1981, p. 59.

imperceptible, estas oposiciones y dicotomías se elevan a una categoría de prospección íntima de la realidad entre lo que es en su dimensión actual más punzante y lo que era con todo lo que llevaba de turbio y descorazonador. Desde esta perspectiva, la Ciudad Fluvial, erigida en esta obra como personaje vivo y dotado de autonomía, contrasta sintomáticamente con su Andalucía natal cuya realidad actual en el aspecto político y social le preocupa mucho.

Las angustias y desasosiegos existenciales a los que el autor por varios motivos se tendría que enfrentar encuentran asimismo momentos de tregua cuando, por la fuerza de la memoria, se retrotrae a su mundo de infancia. Los momentos de máxima adversidad se verán también amortiguados por unos personajes femeninos de mucho fuste como María Teresa de Austria, Cristina de Suecia o Catalina de Rusia hacia quienes, más que respeto y admiración, le sirven de absoluta referencia.

No hace falta hoy día meternos en fatigosas elucubraciones o en abstracciones metafísicas para darnos cuenta de que tanto novelas, teatro, periódicos, ficciones como la vida misma reúnen, en más de una ocasión, al amor y a la muerte en un misterioso maridaje de realidades que se rechazan y se atraen a la vez, o se enlazan en un abrazo del que una mirada superficial no distinguirá siempre si es un extraño maridaje o un combate sin tregua. Prevenido, Alberto Gentile nos lo confirma: “Indefectiblemente, Delia, siempre se termina por matar lo que se ama...” p. 267. Una declaración de principios como ésta no para de llamarnos la atención puesto que al amarse, se aspira indudablemente a un deseo de eternidad que contradice flagrantemente la muerte que, por retomar de alguna manera la connotación existencialista del término, nos instala en la nada.

Pero la idea achicharrante es la de preguntarnos ¿cómo el amor dichoso puede invocar la muerte? Tristán e Isolda mueren de alegría o de tristeza, según las distintas narraciones, pero al fin mueren de amor. Naturalmente, fuera de las leyendas no se muere tan espontáneamente y es necesario actuar de un modo físico, pero muchos han realizado este gesto de darse la muerte y no son desde luego personajes imaginarios. Y aun sin

desear el desenlace fatal, sin quererlo verdaderamente, ¿cuántos enamorados sinceros, exaltados o serenos no se han dicho a sí mismos: podremos morir hoy mismo? Es, pues, necesario estudiar las situaciones-tipo que desafían lo paradójico y nos instruyen según van desarrollándose. Aquí, sería realmente interesante explorar el punto de vista psicológico a ver a qué conclusiones consistentes nos conduciría.

Muchos otros amantes conocen, desde luego una muerte trágica. Pero no se matan ellos mismos. No se les mata. Su muerte se encuentra al final de su amor como al término de una necesidad interior; su muerte nace de su solo amor, y en el dolor sin duda, pero como un cumplimiento puesto que esa muerte hace a la vez su misteriosa grandeza. Así que lo que buscan los amantes en la pasión es un absoluto y ese absoluto se lo piden el uno al otro.

Sea lo que sea lo que dos amantes piensen y deseen, lo cierto es que no mueren para pasar del instante a la eternidad, sino para eternizar mágicamente el instante, ya mágico en sí mismo. La muerte de los amantes se presenta pues, como la conclusión lógica de la actitud emocional que ellos viven. No pudiendo, efectivamente, suprimir los obstáculos que encuentra su proyecto de infinito, han dejado de lado esos obstáculos insuperables y destruido mágicamente el mundo de lo finito. En su lugar, lo que van a hacer es crear un mundo en el cual se ha realizado simbólicamente la posesión de otro idealmente transformado y hecho susceptible de ser poseído y con lo cual, el encantamiento ofrece verdaderamente el amado en su totalidad. En este sentido, no lo quitaremos razón a Gargam cuando observa que:

Arrojarse en la muerte equivale, pues, a lanzarse hasta el final en el universo mágico, a proseguir hasta el fin la conducta comenzada en el aislamiento desrealizante. La muerte es así la manera extrema de perder la conciencia del límite. Los amantes no mueren para morir verdaderamente, sino para que, en la subjetividad, muera el mundo¹¹⁹.

¹¹⁹ Georges Gargam: *El amor y la muerte*, Madrid, Fax, 1964, p. 32.

Ya se vislumbra con cierta nitidez que hay una fuerte carga de vitalismo en la escritura grossiana. Esta irrefrenable vitalidad constituye el soporte básico de la lucha sin cuartel que la vida mantiene con la muerte. Y a pesar de la omnipresencia de la muerte en sus obras, en *Florido mayo*, la muerte no sale triunfante sino que la asocia como proceso lógico de cualquier vida y como barroco que es, fusiona los contrarios dotándolos de una fuerza sinérgica ejemplar. Así, los conceptos de vida \neq muerte, deseo \neq realidad, esperanza \neq desesperanza y amor \neq frustración se unen de forma indestructible, una fusión que él mismo quiere absoluta y total y que traduce en última instancia las contradicciones, chirridos, desajustes y problemas de la existencia misma, concreta y material, terrenal e impura, espacial, temporal, histórica y cotidiana.

En resumidas cuentas, Grosso encuentra en el erotismo mucho más que una solución personal e inmediata a su sentimiento de angustia y de enajenación. Descubre a través de sus personajes que el amor sexual es un medio para intuir el estado “divino” y percibir la dicha primordial anterior a la caída (pecado original). La unidad mediante lo sexual abarca la conciliación de las radicales dicotomías occidentales: el engendrar humano y divino, lo masculino y lo femenino, el cuerpo y el alma. Las distintas y múltiples invocaciones que dirige a Delia no son nada casuales en la obra ya que, más allá de lanzarse a una búsqueda frenética de esta “vagina protectora” que ha perdido en clara alusión a la madre Estrella, las constantes metamorfosis de Delia evidencian también desde cierta perspectiva, un ansia de perfección que buscaría en un dominio tan heteróclito como el arte.

Así que por detrás de esta festividad verbal de la que hace gala *Florido mayo* con su neobarroquismo incipiente, y a pesar de las muchas notas negativas que reúne indiscutiblemente (caída estrepitosa de una familia burguesa, la ruina de la economía familiar, el incomprensible abandono de su madre...), el libro es llamativamente conciliador y sincrético: optimista y pesimista, íntimo y exterior, subjetivo y político. Si por lo general se puede conectar el tema erótico en el autor con la ideología existencialista, no es de

sorprender que incluya también otras vertientes ajenas al existencialismo como el mito del andrógino de platón. En este último aspecto, Grosso desborda ampliamente el existencialismo, pero como novelista y por tanto artista, se identifica lógicamente a sí mismo, ya que lo único que hace es en definitiva crear.

Gracias pues a este acto creador, se defendería de muchos ataques injustificados que llegó a sufrir y conseguiría cicatrizar las profundas heridas ocasionadas por su propia crónica familiar al saber encontrarlas un antídoto tan apropiado como eficaz. En alguna parte de sus escritos, el sevillano deja claro sus credenciales: "Se escribe por vocación y rebeldía, como se respira, como se ama, se duerme o se reza". Este concepto de amor entronca por lo demás con su propio afán de verse libre de cualquier tipo de ataduras para orientarse hacia lo que siente de verdad y desde lo más profundo de su ser. Desde este punto de vista, el hombre y artista no claudicó nunca de sus deberes y obligaciones de guiar a su pueblo y combatir denunciando los múltiples abusos y explotaciones que frenaban en seco su devenir. Así que el amor, en esta segunda etapa de Grosso como novelista, es otra constante de sus escritos, un amor multiforme mirándolo bien, ya que es susceptible de tener muchas lecturas e interpretaciones. No es pues de extrañar que ocasiones llegue a aliar el concepto de amor con el de la muerte tanto más cuanto que la muerte puede llegar a ser un signo de libertad. La necesidad de la muerte no niega la posibilidad de una liberación final. Y al igual que las otras necesidades, puede ser hecha racional y hasta puede materializarse sin dolor.

Este alto ideal filantrópico encajaría a la perfección con su sueño de verse hecha realidad una civilización de lo universal en la que no tendrían cabidas las coacciones y represiones. Quimérico o no, este sueño lo comparte con otros muchos pensadores entre los que conviene sacar a colación la puntualización que nos hace Herbert Marcuse a este respecto:

El hombre puede morir sin angustia si sabe que lo que ama está protegido de la miseria y el olvido. Después de una vida plena puede aceptar para sí mismo el morir en un momento elegido por él mismo.

Pero ni siquiera el advenimiento último de la libertad puede redimir a aquellos que mueren en el dolor. Es el recuerdo de ello y la culpa acumulada de la humanidad contra sus víctimas el que oscurece la posibilidad de una civilización sin represión¹²⁰.

Esta temática del amor en la novelística de Grosso no hace más confirmar la dimensión polifacética de nuestro autor. Casi todos los temas inherentes a la condición humana encuentran ecos en sus escritos: la vida, la fugacidad del tiempo, la muerte, la absurdidad, el amor etc.... Es evidente que Grosso no es filósofo sistemático, pero en él hay un ansia permanente de descubrir el fondo oculto de las cosas, de acceder a la verdad como se ha planteado siempre la filosofía. Pero, su propia perspicacia le ha llevado a optar por el género novelesco. Y quien habla de novela, por antonomasia hace mención de una valiosa herramienta de interpretación de la vida. Por eso justamente se erige como método de conocimiento puesto que tiene su fundamento y sus raíces en una investigación metafísica de la vida humana. Así que contrariamente a las predicciones de ciertos pensadores que, en un determinado momento pensaban equivocadamente que la novela había agotado sus posibilidades, creemos que no es nada temerario recordar que la creación novelesca se inscribe en la dimensión de la vida con la expresa intención o pretensión de captarla, reflejando sus altibajos y contradicciones.

Desde este punto de vista, novelar ya no viene a ser sinónimo de hacer alarde de ciencia literaria ni exponer un claro dominio de sus técnicas. Novelar es meterse de lleno en la vida misma, en el sentido de someterla a una constante búsqueda e investigación. En este tortuoso peregrinaje hacia el fondo de nuestro ser, la novela no pretende solamente captar los conflictos sociales y existenciales, sino que se autoatribuye la inestimable credencial de ser totalizadora, de atrapar al hombre y explicarlo. En este sentido, deja forzosamente de ser “un espejo que se pasea a lo largo de un camino” como decía Sthendal para convertirse en un saco en el que todo cabe: fracasos y

¹²⁰ Herbert Marcuse: *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 218.

dudas, pavores y desconciertos, análisis y valoraciones, juicios y sentimientos, conciencias y conductas.

Es dentro de este marco conflictivo e interpretativo de la complejidad de la vida del ser humano donde hoy encontramos la interconexión de las artes en general, como si se hablara de una simple transacción o intercambio. En el caso de Grosso, rastreamos en sus obras muchos componentes poéticos, ensayísticos, pintorescos y cinematográficos interrelacionados y conjugados con loable destreza y cuya finalidad es en definitiva restituir a sus obras su auténtico valor literario. En esta intromisión de un arte con el otro, destacamos la presencia de la influencia del cine en sus escritos y nos proponemos, a continuación, pormenorizar ciertos procedimientos cinematográficos en sus novelas.

Pero antes, conviene examinar, aunque fuera de forma panorámica, el cine europeo de los años 50 dando prelación evidentemente al cine en España, luego ya veremos cómo llegó a influir en muchos novelistas de la generación del medio siglo y, a modo de ejemplificación finalmente, circunscribiremos la adaptación de muchas de las técnicas cinematográficas a las novelas de Grosso.

CAPÍTULO X

BREVE PANORAMA DEL CINE EUROPEO EN LOS AÑOS 50

No sería vana tentativa intentar definir aquí el cine pero, por cautela, optamos por ahorrárnosla en tanto en cuanto que nos estamos refiriendo a un arte que al nacer tuvo muchos balbuceos pero que no tardó mucho en sufrir grandes cambios y mutaciones hasta convertirse hoy en género artístico universal.

No obstante, creemos que una definición primaria del cine podría ser la siguiente: “Arte de las imágenes en movimiento”. La imagen cinematográfica es en efecto esencialmente una realidad en movimiento. Al ofrecernos una visión realista de la vida, la imagen fílmica suscita enseguida un fenómeno de gran adhesión social y con su técnica de planos distintos que presenta, transmite a la vez la posibilidad de interpretación múltiple de la realidad humana.

La historia del cine como espectáculo comienza en París, el 28 de Diciembre de 1895¹²¹. Desde entonces, ha experimentado una serie de cambios en varios sentidos. Por un lado, la tecnología del cinematógrafo ha evolucionado mucho, desde el primitivo cine mudo de los hermanos Lumière, hasta el cine digital del siglo XXI. Por otro lado, ha evolucionado el lenguaje cinematográfico, incluyendo las convenciones del género, creando así los géneros cinematográficos. En tercer lugar, ha evolucionado también con la sociedad posibilitando así el nacimiento de distintos movimientos cinematográficos e incluso cinematografías nacionales.

Si en sus orígenes no tuvo el cine ambiciones que fueran más allá de un simple recreo óptico, de un espectáculo tan sorprendente como ingenuo, valga

¹²¹ En esta sección, sigo las obras de Georges Sadoul, Ángel Luis Hueso y André Bazin cuyas referencias completas pueden encontrarse en la bibliografía.

la paradoja, hoy, en cambio, aspira a la hegemonía de la belleza en el arte plástico y de la expresión directa en la literatura. Un mero planteamiento retrospectivo evidencia hoy que el cine participa efectivamente de medios artísticos y literarios que sedujeron en su día a no pocos pensadores e intelectuales.

Desde sus comienzos, el cinematógrafo es un arte autónomo. Si bien es verdad que no nace como arte sino como simple curiosidad surgida gracias a los prodigiosos adelantos de la física y de la mecánica en una época marcada por una especial actitud reverencial hacia todo hallazgo científico o tecnológico.

Sin embargo, este producto de la física recreativa tiene ya el germen de un arte nuevo, aún ni cuando sus propios inventores lo sospechen. En París, los hermanos Lumière se muestran recelosos en cuanto a su porvenir y opinan que el público acabará cansándose pronto de esas estampas animadas. En América, Tomás Alva Edison, inventor de la lámpara incandescente y el fonógrafo se orienta más hacia el lado comercial y, por tanto más atento a los resultados económicos de sus patentes que a determinados problemas humanísticos. Acaso por eso, el cine nace libre, desligado de las otras artes. Por un tiempo, fue considerado una atracción menor, incluso un número de feria, pero cuando Georges Méliès usó todos sus recursos para simular experiencias mágicas, creando rudimentarios – pero eficaces – efectos especiales, los noveles realizadores captaron las grandes posibilidades que el invento ofrecía. De esta manera, en la primera década del siglo XX surgieron múltiples pequeños estudios fílmicos, tanto en Estados Unidos como en Europa. En la época, los filmes eran de pocos minutos y metraje, trataban temas más o menos simples, y tanto por decorados como por vestuario, eran de producción relativamente barata. Además la técnica no había resuelto el problema del sonido, por lo que las funciones se acompañaban con un piano y un relator.

Pero, en este tiempo surgieron la casi totalidad de los géneros cinematográficos: ciencia ficción, históricas o de época. El género ausente fue

por supuesto la comedia musical que debería esperar hasta la aparición del cine sonoro. Las siguientes etapas de experimentación y desarrollo van convirtiendo en lenguaje completo lo que al principio eran sólo balbuceos. La gramática de este lenguaje nuevo se va creando y formando casi insensiblemente. Simples hallazgos técnicos, algunos debidos a la casualidad, otros a la búsqueda reflexiva, otros a improvisadas soluciones son los elementos que van dando vida a los recursos expresivos del cine que jalonarían el siglo XX.

Además de los decisivos pasos dados por Méliès que veía en el cinematógrafo un espléndido medio para contar historias de ficción, Edwin S. Potter, en América, descubrirá el montaje, un principio fundamental del lenguaje fílmico que dotaría al cine de unos recursos expresivos propios. A partir de entonces, el cine se adentrará resueltamente por el camino de la narrativa para contar cosas y las contará a su manera, es decir, utilizando un lenguaje “icónico” bien distinto al escrito o hablado y que podemos resumir diciendo que es aquel que se expresa por la imagen en movimiento, por tanto distinto también del lenguaje plástico plasmado con una imagen estática como es el caso de la pintura o de la escultura. Es justamente el montaje el que hace realidad este lenguaje.

Como vemos pues, el cine ha nacido de la voluntad de la ciencia y del arte de los hombres modernos, para expresar más intensamente la vida, para subrayar a través de los espacios y los tiempos, el sentido de la vida constantemente nueva. Y en opinión de Georges Sadoul, lo que quiere el cine es:

Expresar toda la vida, con el infinito de sus sentimientos, de sus voluntades, de sus querellas y de sus triunfos; he aquí el secreto y la gloria del drama visual. En Francia es donde se comprende menos que en cualquier parte que el cine es un arte que a ningún otro se parece. El cine, multiplicando el sentido humano de la expresión por las imágenes – ese sentido que la pintura y la escultura habían conservado

solamente hasta nuestros días – formará un lenguaje verdaderamente universal, de caracteres todavía insospechados¹²².

Ante este designio de captar y expresar lo humano, las tensiones y crisis sociales le sirvieron de motivos más que suficientes para seguir hurgando en las contradicciones de la vida.

En Francia, en los primeros años de la era del sonido, René Clair con *Bajo los techos de París* en 1929 y *El millón* en 1930 va a impulsar la cinematografía francesa y que tendría fuertes repercusiones en otros países como Londres y las demás capitales europeas. Su éxito se basó en el uso de una técnica avanzada, la de crear una imagen sonora en contrapunto de lo visual. Luego después crearía su obra maestra *¡Viva la libertad!* en 1931 en la que Clair se entregaba a todas las travesuras que se le antojaran siempre que se limitaran a parodiar aquellas locuras humanas que, a la vez que le divertían a él, regocijaban también a los espectadores. Pero cuando ahondaba en ellas y su ingenio se hacía satírico, el interés del espectador decreció y aquel aliciente que despertaba sus films quedó reducido a la más mínima expresión.

¡Viva la libertad!, el film en el que Chaplin se inspiró, indudablemente, para realizar su *Tiempos modernos*, intentó disecar la sociedad industrial moderna. Al parecer, formulaba una pregunta: ¿Qué representa para cada uno de nosotros? La respuesta dada por el film era: nada, con excepción de la vitalidad humana y la capacidad para gozar de la vida que podemos hallar dentro de nosotros mismos. Esta respuesta ha sido rechazada como romántica y mística, aunque Clair podría preguntar qué otra respuesta cabía esperar en 1931 o incluso, hoy mismo, pero no hay la menor duda de que ésta pintaba a sus personajes en relación con las fuerzas que los movían. Nos brindó el mismo mundo que nos había hecho ver en *Bajo los techos de París* y en *El millón*, la misma galería de personajes infinitamente humanos, pero el mundo

¹²² Georges Sadoul: *Histoire générale du cinéma*, Paris, Denoël, 1948, p. 52 (Traduzco del francés).

era ahora un mundo de lucha despiadada y los personajes vivían en él empeñados en rivalidades fútiles.

Los films que han sido producidos en la postguerra como *El águila de dos cabezas* de Cocteau o *El diablo en el cuerpo* de Claude Autant-Lara, recibieron muchas alabanzas en su día pero mirándolo bien, son films que despliegan las mismas características técnicas y los mismos temas argumentales con los que nos familiarizó el cine francés de los últimos años del decenio 1930-1940.

A pesar del caudal de intérpretes excelentes que dispone Francia y de técnicos sumamente capacitados, el cine francés se enfrenta con un futuro con muchas incertidumbres, unido irrevocablemente al futuro de Europa. El cine parece ser la segunda industria en Francia pero los impuestos estatales siguen siendo una losa tremenda que absorbe hasta más de la mitad de sus ingresos totales.

Que el cine es, a la vez, reflejo y agente de un sistema social predominante, nunca se ha demostrado tan claramente como en Italia. Durante cerca de un cuarto de siglo de fascismo, nada que pudiera tomarse en serio salió de los estudios de un pueblo que tanto había contribuido en otra época al engrandecimiento del cine. Los hombres de Mussolini lo ensayaron todo: el cultivo de temas y de talentos exclusivamente nacionales, la importación de famosos directores, la imitación de los estilos alemán, americano, francés e incluso sueco. De nada les sirvió puesto que todo era sinónimo de aburrimiento.

Este cuadro estático fue reducido a fragmentos por la liberación. Todas las fuerzas que habían existido en suspensión detrás de la fachada fascista, estallaron violentamente y dieron origen a films que otorgaron libre expresión a aquéllas. Los films italianos de estos últimos años han sido más vigorosos y vitales que los de cualquier otra época en la historia del cine. Por su interés en la realidad, en los problemas inmediatos y en los básicos de la humanidad, se revelan como subproductos de una revolución social. O lo han sido hasta

poco. Son productos casi exclusivamente de hombres jóvenes, desconocidos. La obra de Roberto Rossellini, *Roma città aperta* en 1945 constituyó una vasta y auténtica disección de la vida de los italianos ofendidos y degradados pero contenía además unas notables secuencias que revelaban hasta qué punto la Gestapo había penetrado en todos los sectores del Estado fascista. Nunca hubo un film que pudiera compararse con él en la vituperación de los nazis y sus todavía más despreciados aliados, los fascistas italianos.

La segunda producción de Rossellini, *Paisán* en 1946, marca una época en el progreso del cine italiano. Consta de seis episodios, unidos en secuencia por el avance de las tropas inglesas y norteamericanas a través de la península. Repletos de vida tumultuosa, relatan, por separado y conjuntamente, la historia de dos pueblos, dos culturas, unidos seriamente en un solo propósito y en lucha encarnizada con un enemigo común, pero demasiado separados en cultura y en historia, demasiado cercados por las circunstancias para descubrir juntos su común humanidad. La particularidad de *Paisán* es que no está encerrado o confinado en una dialéctica preestablecida. Expone simplemente los hechos como son.

Por muy nuevos y originales que sean los métodos de *Paisán*, no dan la impresión de un film experimental. Parece ser la expresión madura de mentes en violenta porfía con los problemas de la existencia moderna. Por eso justamente, Paul Rotha afirma de forma contundente que:

Todos los films italianos de la actualidad, incluidas las inevitables adaptaciones de óperas, están hábilmente hechos y en cuanto a su técnica, pueden parangonarse con sus rivales extranjeros. Pero solamente aquellos que han atacado con pasión los problemas sociales, han llegado a los públicos de todo el mundo, que es la meta a que deben de aspirar todas las industrias cinematográficas nacionales si quieren sobrevivir¹²³.

¹²³ Paul Rotha: *El cine hasta hoy*, Barcelona, Plaza & Janes, 1964, p. 430.

Pero antes de clausurar este breve apartado dedicado al cine italiano, conviene mencionar también el cambio sustancial que sufrió nada más terminar la segunda guerra mundial y que originaría un vasto movimiento artístico llamado neorrealismo y en cuyo nacimiento confluyeron dos hechos esenciales: la nueva realidad surgida de la guerra y la resistencia, y la postura también nueva adoptada ante aquélla por artistas e intelectuales. Este movimiento tendrá especial resonancia en la postguerra con las películas de Rossellini y De Sica que dotaron sus films de un contenido eminentemente social. La literatura tratará luego después de descubrir el nuevo país con la tarea de transformarlo, si bien no alcanza ni el sentido renovador del cine ni su espíritu unitario.

Después de este recorrido que le acabamos de dar al cine europeo con el ejemplo de Francia e Italia, dejamos constancia aquí que la aportación del cine alemán también fue decisiva pero insistimos que nuestro objetivo no es desde luego hacer un historial global del cine europeo, sino mostrar los pasos agigantados dados a lo largo de su historia para luego después poder sacar las constantes interrelaciones entre cine y literatura ejemplificándolas con el caso de nuestro autor, Alfonso Grosso.

Pero antes, creemos que nos urge examinar detenidamente el caso del cine español con sus particularidades y especificidades en tanto en cuanto que la propia historia de España explica en gran medida lo que fue el cine español, lo que pudo ser y lo que es en la actualidad.

10.1. La problemática del cine español

Desde su nacimiento en 1895 hasta el comienzo de la guerra civil en 1936, la industria cinematográfica española había sido, como luego continuará siendo hasta llegar a hoy, prácticamente inexistente en cuanto tal, dado lo rudimentario de su estructura, la poca difusión que conseguía dar a sus productos, el casi nulo interés que tenían y el exiguo rendimiento que extraía de ellos.

Recordemos en este sentido que cuando en la mañana del 18 de Julio de 1936 el general Franco difundía por las antenas canarias una proclama radiada en la que señalaba que “la anarquía reinaba en los campos y pueblos de España”, al mismo tiempo que “las huelgas revolucionarias paralizaban la vida de la nación”, implícitamente, lo único que hacía era echar las bases de una filosofía censora que él mismo se encargaría de fortalecer años más tarde. Y como cabía esperar, antes del mes de su nombramiento como general jefe del Estado, un decreto suprimía toda actividad política y sindical.

Consecutivamente, promulgó la Orden de la Junta de Burgos del 23 de Diciembre de 1936, en cuyo artículo primero, se declaraban ilícitos la producción, el comercio y la circulación de periódicos y folletos y toda clase de impresos y grabados pornográficos o de literatura socialista, comunista, libertaria y, en general, disolventes. De aquí pues, la instalación de la censura y claro, los daños que dicha censura causó al endeble cine mudo español deberían ser estudiados algún día. Esto nos permite afirmar que el cine ha sido posiblemente el medio de expresión más martirizado del siglo XX en España. Ramón Gómez de la Serna tenía conciencia clara de ello y por lo que, con cierta amargura e impotencia, se expresaba en estos términos:

La censura lejana corta lo mejor de las películas. En el oscuro cinematográfico de la censura, en cuya sala los censores sórdidos y enlutados se codean con el peor contacto, se corta lo mejor de la cinta, lo más vivo y lo más claro¹²⁴.

¹²⁴ Ramón Gómez de la Serna: *Cinelandia*, Valencia, Siempre, 1923, p. 191.

La guerra civil española no fue una sublevación armada contra unas instituciones republicanas sino también y sobre todo una guerra sin cuartel contra sus ideologías sustentadoras. De tal modo que, una vez barrido el enemigo material de los campos de batalla, la militancia castrense de los vencedores se prolongaría en los años de paz como cruzada contra aquellas ideologías enemigas cuyos portavoces habían sido ya derrotados por las armas. Y para ejercer con eficacia dicha lucha ideológica, resultaba primordial la institucionalización de una censura eficaz.

Se creó así la Junta Superior de Censura que radicaría en Salamanca y bajo su control estricto funcionaría un Gabinete de censura cinematográfica. A partir de allí, se empezó a mirar con lupa todo lo foráneo e incluso lo producido a nivel nacional. Debido justamente a estas circunstancias históricas, después de la guerra, sólo se han podido realizar media docena de películas de auténtico interés tanto en la etapa del cine mudo como en la sonora. Los temas planteados se repetían hasta la saciedad, mostrando así un similar desarrollo que ha permanecido invariable a través del tiempo: desde *Salida de la misa de doce del Pilar de Zaragoza* de Eduardo Jimeno en 1896 y *Guzmán el bueno* de Fructuoso Gelabert en 1910 hasta *La verbena de la Paloma* de José Busch en 1921, *La casa de la Troya* de Armando López Lugín en 1922 y *Morena clara* de Florián Rey en 1935.

Pero la principal característica de esta etapa, siempre dentro de su constante precariedad es, durante muchos años, la completa autosuficiencia de esta industria. Sin embargo, como la llegada del sonoro cambia sustancialmente este panorama al suponer un fuerte encarecimiento de la producción, se planteaba la necesidad imperiosa de buscar otras alternativas u otros planteamientos financieros más sólidos.

Para luchar eficazmente contra la competencia norteamericana, se cuenta con el arma del doblaje, completamente desconocido. Sólo en los años inmediatamente posteriores al lanzamiento del sonoro, aparece la fuerte

competencia de las versiones dobles en lengua castellana realizadas en Hollywood, aventura en la que no dudan en embarcarse la mayoría de los actores y técnicos españoles a pesar del perjuicio final que esta práctica significaba para ellos, pero pronto el fracaso de estas versiones, debido a no agradarle al público ver sustituidas las grandes estrellas por actores secundarios aunque hablasen su lengua, elimina el peligro. Luego, únicamente quedará la incapacidad profesional de los productores que después de perder la oportunidad de extenderse por Latinoamérica, deben luchar con la competencia de otros países como Argentina y Méjico y encima, en su propio terreno.

Para superar esta crisis, que podría considerarse como la primera de la larga serie que aquejará a la industria cinematográfica, la República crea el Consejo Cinematográfico para protegerla y desarrollarla. Es por lo tanto, la primera intromisión del Estado en el desarrollo de la cinematografía nacional. Pero finalizada la guerra civil, este supuesto avance se volatiliza puesto que una orden ministerial expresaría la necesidad absoluta de una intervención celosa y constante del Estado en orden a la educación política y moral de los españoles.

Así, pues, contrariamente a la censura que de hecho era previsible, la legislación de 1941 resultó imprevisible y supuso un obstáculo imposible de superar. Con dicha legislación, una orden del Ministerio de Industria y Comercio establecía un canon de importación sobre los films extranjeros que se exhibían y la prohibición de la proyección cinematográfica en otro idioma que no fuera el español.

Desde esta acotación, todas estas órdenes, lo única que hacían es destruir la posibilidad de que exista una industria cinematográfica importante a niveles económicos y destruir también la posibilidad de que exista un movimiento documentalista, tan en auge en otros países en estos años.

En estas condiciones, desde 1939 hasta 1952, se producen 566 largometrajes. Que se llamen *Los últimos de Filipinas* de Antonio Román en

1941, *Locura de amor* de Juan de Orduña en 1948, *Don Quijote* de Rafael Gil en 1946 o *El destino se disculpa* de José Luis Sáenz de Heredia en 1945, que hayan tenido mayor o menor éxito, que sean comedias o dramas, da lo mismo porque ninguna tiene el menor interés. Únicamente en bloque y eligiendo, principalmente, las producidas por Cifesa, compañía ya existente antes de la guerra civil pero que sólo en la postguerra alcanza su auténtico desarrollo. Todo esto viene a ser una muestra clara de la pobreza del panorama cultural de aquellos años y comprobar la existencia de algunas formas de vida que, hoy sin duda, parecen completamente ancestrales.

De estos años, sólo se pueden destacar *Esa pareja feliz* de Luis G. Berlanga y Juan Antonio Bardem en 1951 y *¡Bienvenido Mr. Marshall!* De Luis G. Berlanga en 1952, primeras muestras de un equipo que había nacido en las aulas del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C) fruto tanto de la repercusión del fenómeno neorrealista como de una dura crítica a las formas cinematográficas que les había precedido, pero que hoy, completamente fuera de sus circunstancias, han perdido gran parte de los motivos que en su momento determinaron su indudable interés.

En los primeros años de la década de los sesenta, con este pasado legislativo y artístico, el cine español iba a entrar en una nueva década; nada tiene detrás y delante el panorama no parece muy propicio a los cambios. Estos diez años que, para la casi totalidad de las cinematografías del mundo, suponen el lanzamiento, primero, y el afianzamiento, después de una nueva generación de realizadores que cambiaría en muchos aspectos las condiciones estéticas industriales, en España suponen una caricatura a gran escala de este mismo proceso.

Hacia 1960, empieza a existir un grupo de jóvenes documentalistas que, aunque caótico y realizador de obras de muy escaso valor, demuestra que existe una nueva preocupación por conseguir expresarse en cine. La cabeza del grupo, como luego también en gran medida continuará siéndolo en el campo del largometraje, es Carlos Saura que, con *Cuenca* en 1958, realiza el primero de una serie de documentales que intentan un acercamiento realista al

hombre español. Le siguen Jacinto Esteva Grewe con *Notas sobre la emigración* en 1960, Elías Querejeta y Antonio Eceiza con *A través de San Sebastián* en 1960 y *A través del fútbol* en 1963 y Basilio M. Patino con *El noveno* en 1961; todos ellos cortados o prohibidos por la censura.

En 1958, Marco Ferreri, un italiano con algunas experiencias cinematográficas, que había llegado a Madrid anteriormente, entra en contacto con Rafael Azcona y llevaría a la pantalla la adaptación de una novela de éste. *El pisito*, dentro de su extremada pobreza económica, supone abrir un nuevo y original camino para la cinematografía española. Ferreri y Azcona parten del neorrealismo pero, al quitarle su carga sentimental falseadora y al replantearlo desde una perspectiva más amplia, consiguen pasar del ternurismo a la crueldad, creando un nuevo estilo del que es posible encontrar antecedentes en la literatura, la pintura y la música españolas, perfectamente válido para el obligado pesimismo nacional que dará origen a algunas películas de auténtica importancia, en las que Azcona aparece siempre como guionista.

Después de *El pisito*, centrado en los problemas de la vivienda, y a continuación de *Los chicos* en 1959, obra de menor interés en la que no colabora Azcona, Ferreri rueda *El cochecito* en 1960, nuevamente sobre un relato de Azcona, donde este estilo, caracterizado por la sobrecarga anecdótica, llega a crear un cuadro chirriante de la realidad poniendo así al descubierto las taras, vicios y costumbres de las familias de la clase media.

En 1959, Carlos Saura consigue hacer su primer largometraje, *Los golfos*, rodado en plena calle, con actores no profesionales y con un costo muy bajo. Tiene un aspecto exterior muy similar al de los primeros films neorrealistas italianos, pero la anécdota que cuenta tiene un tono muy distinto, frente al sentimentalismo más o menos velado que había en la raíz de casi todas aquellas obras, aquí existe un enfrentamiento desgarrado con la realidad: es la historia de un grupo de muchachos, alejados de una sociedad en la que no pueden entrar, que pone su máximo entusiasmo en conseguir el triunfo de uno de ellos, pero que termina en el fracaso. A pesar de su indudable interés y de ser seleccionada para el Festival de Cannes, recibe la

mínima cantidad de dinero prevista como subvención y tardará varios años en estrenarse.

Si bien es cierto que en 1964 aparecen nuevas normas para el desarrollo de la cinematografía en el plan de crecimiento económico con el que el equipo ministerial pretende enderezar el rumbo de la torcida situación del país y a pesar de haber instaurado la primera legislación para garantizar ciertos derechos, hemos de reconocer que la andadura del cine español hasta los tiempos actuales ha sido marcada por constantes altibajos y los altísimos impuestos actuales que le someten las autoridades estatales constituyen un claro torpedeo que le aleja indudablemente de cualquier tipo de sintonía o simpatía con el público-espectáculo.

Para no extendernos demasiado sobre lo ya expuesto de la historia del cine en general y en particular del cine español que nos podría llevar a unas inacabables digresiones, es hora de que vayamos examinando la relación entre cine y literatura de los años 50, ahondando especialmente en sus interconexiones con la novela para finalmente ejemplificarlo en la novelística de Alfonso Grosso, objeto del presente estudio.

10.2. Cine y literatura en los años 50

A la hora de abordar los lazos que unen indestructiblemente cine y literatura, conviene puntualizar de entrada que el desarrollo del cine se aprecia básicamente en tres aspectos: el científico, el comercial y el artístico. Como sólo nos interesa el último aspecto, el artístico, estamos estableciendo por antonomasia los lazos o puntos de sutura que un arte determinado tiene con otras. Y enseguida se nos ocurren preguntas que con toda evidencia se revelan insoslayables: ¿cómo estas dos artes han llegado a influirse mutuamente, en qué aspectos, con qué balance nos quedamos hoy?, ¿con la curiosidad insaciable también de saber que antes muchos de los intelectuales sentían un desdén casi absoluto hacia el cine!, ¿por qué, pues, este cambio, a qué puede ser realmente debido?

Como vemos, tantas preguntas achicharrantes que no se nos resisten y a las que tendremos a continuación la oportunidad de dilucidar.

Como ya lo hemos apuntado con anterioridad, a lo largo del siglo XX, se han ido sucediendo una serie de movimientos artísticos que han tenido mayor o menor trascendencia y, por tanto, repercusión. Algunos de estos movimientos han encontrado una forma de expresión en el medio cinematográfico. Si partimos de la premisa de que el cine es un arte, como queda ya subrayado, es preciso reconocer sin embargo que el cine es un arte en sí, bajo cuyo aspecto no lo consideramos aquí aún afirmándolo, sino que partimos del hecho de que es uno de los exponentes artísticos más peculiares de nuestro siglo, y por eso ha sido usado por los sucesivos avances en el campo de las artes.

Tras haber expuesto aquí algunas consideraciones sobre el cine, ya podemos ir adelantando que el cine es un arte en el que se dan una serie de notas técnicas y estéticas que le hacen completamente nuevo respecto a las demás. Creemos así que es necesario hacer hincapié en alguna de estas notas puesto que se ha constatado cómo este nuevo arte surgido en el universo de las máquinas, se sitúa en la frontera de las artes plásticas y de las funcionales. Desde este punto de vista, estas máquinas no han sido solamente las transmisoras de este arte, sino que lo han creado, al originar su sustentáculo fundamental que es la imagen. Además nos encontramos con que este arte tiene una estética particular que está en relación con un hecho altamente significativo: la creación colectiva. Es la primera manifestación artística en la que una serie de individuos se unen y colaboran para culminar una obra unitaria.

Esto hace que se haya ido encaminado desde el principio a la conquista de nuevas formas. Si comparamos los logros de este campo en relación con las artes tradicionales, nos damos cuenta claramente del paso gigante dado por la imagen para expresar la problemática del ser humano de su tiempo. Estos valores estéticos se pueden resumir en pocas líneas: la expresión del movimiento y del gesto, la utilización de los planos para lograr los valores

plásticos de la luz y de la expresión, la valoración del tamaño y el manejo del tiempo puesto que el cine ya empieza a realizar plásticamente la distinción bergsoniana entre el tiempo externo y el tiempo de la conciencia.

No obstante, tenemos que añadir que la aparición de esta nueva manifestación artística se incorpora a un movimiento más amplio que se caracteriza por una suerte de lucha sistemática contra el uso de los medios de comunicación convencionales, y la consiguiente ruptura con la tradición artística del siglo XIX. Así, tanto el expresionismo alemán, el surrealismo, el futurismo como la abstracción, como movimientos artísticos que son, han visto su influencia extendida al terreno cinematográfico.

No sería de más dejar constancia aquí que la aparición de un arte nuevo no nace nunca del cielo en tanto que existen siempre en el espacio de su creación circunstancias particulares que lo condicionan determinando al mismo tiempo su singularidad. Nos encontramos pues con que el cine o crea historias nuevas, pensadas ya para su expresión a través de su propio lenguaje, o bien toma del teatro o de la novela unos argumentos cuya forma expresiva ha de ser trasladada del lenguaje escrito literario al cinematográfico. Aquí es donde radica también toda una problemática que ha hecho correr bastante tinta con el tema o tópico de “ilustración de tal o cual novela”. Ciertas aprehensiones pueden conllevar una connotación peyorativa y con esto queremos valorar a su justa medida el papel del adaptador cinematográfico que nunca debería ser percibido como un simple repetidor de una obra literaria ya que puede partir o del lenguaje de la obra o de su contenido para trasvasarlo en otras perspectivas desembocando así en la creación de algo totalmente nuevo.

En este sentido, en vez de hacer una dicotomía radical entre el cine y las demás artes, creemos que siendo todas artes, se dan mutuamente la mano en el largo y frondoso bosque de la búsqueda del destino del ser humano.

La familia de Pascual Duarte de Cela, novela catalogada como tremendista, que entronca directamente con la tradición realista española y

que fue llevada al cine en 1975 bajo las órdenes de Ricardo Franco constituye un buen ejemplo de ello.

Así, pues, generalizando, tenemos en opinión de Ángel Luis Hueso, cuatro tipos de adaptaciones cinematográficas que podemos resumir en estas pocas líneas: la vulgarización del libro presentando su tema, los personajes, todo enmarcado en la época descrita por el novelista, sin entrar en el análisis, ni en una gran profundidad del conflicto. En una segunda opción, podemos tener una traducción del texto literario imagen a imagen, frase a frase. Luego, podemos proceder a la recreación de situaciones, suprimiendo o añadiendo personajes y aún peripecias pero conservando el espíritu de la historia en toda su integralidad. Y por fin, una última opción sería la captación en la novela original de determinadas situaciones y personajes como punto de partida para crear una obra totalmente distinta, variando el enfoque y la problemática central.

Así que de la misma manera que la literatura ha influido en el cine, el “Séptimo Arte” ha influido también en las demás artes. El caso más ilustrativo lo encontramos en la pintura actual, en algunas de sus escuelas en “ismos” como ya hemos apuntado y en las que se nota la influencia de la fotografía y del cine. Pero donde se advierte más este influjo es en el teatro y en la novela.

El cine forzó el teatro a abandonar en bastantes ocasiones su unidad espacio-temporal para experimentar con éxito el desarrollo de la acción a través de una rápida sucesión de planos, o a simultanear distintas acciones. El teatro circular, los escenarios móviles, la multiplicidad de planos, incluso la voz “en off” son claras muestras de este influjo del cine en el teatro. En cuanto a la novela, el cine mostró la manera de desarrollar la acción a través de una sucesión de imágenes descritas plásticamente. En la página inicial de *La zanja*, la presentación y descripción que nos hace el narrador de Carlos iniciando su dura labor cotidiana de encender los faroles tiene mucho de cinematográfico:

Tosió por dos veces, débilmente, con una tosecilla seca. Luego, escupió. El salivazo cruzó el caballo de frisa y fue a estrellarse sobre el montón de arena que impide el tránsito rodado por la calzada en obra. Para desenganchar el farolillo rojo tuvo que empinarse. Lo alcanzó difícilmente, de puntillas, sobre las alpargatas de suela de cáñamo. No le fue necesario apagarlo. La llama se había consumido ya sola por falta de aceite. Sin embargo, levantó el cerrojo, hurgó en el pabito y volcó la cazoletilla de latón. Hizo con la cintura un quiebro inútil para aminorar el dolor desgarrado de los bronquios. Por el vértice de los hombros le corría la cosquilla suave del amanecer, la agridulce cosquilla tísica p. 145.

Aquí, la concomitancia de las imágenes transcritas por “la escritura” que sacan a colación tuberculosis, proletariado y naturaleza se suceden para luego después fusionarse o fundirse para desembocar al final en un velado planteamiento ideológico del novelista.

En muchas novelas actuales, observamos una técnica a base de fundidos, contracampos, primeros planos... En la moderna y aún en la antigua novela, hay elementos y técnicas que nos confirman la idea de que el cine tomó de la novela unos procedimientos que luego devolvió a ésta con una suerte de puesta al día dentro de la actual cultura de la imagen. La influencia del cine es perceptible no sólo en los escritores españoles sino también en los americanos (Hemingway) y en los franceses (Sartre).

No obstante, si bien es cierto que cine y literatura se influyen mutuamente en una interconexión fructífera, hemos de reconocer también que estos dos campos artísticos mantienen una relación bastante compleja. Dicha complejidad podría resolverse verbalmente arguyendo que la literatura no tiene nada que ver con el cine, y todavía sería más sencillo afirmar que el cine “cinematografía” la literatura.

Pero, mirándolo bien, estas dos manifestaciones artísticas difieren hasta tal punto por el material empleado que no es fácil conmesurar las influencias.

El cine ha tomado de la literatura el argumento, pero, al pasar al cine, el argumento literario ha sufrido una profunda modificación. A lo mejor por eso el desdén o la poca receptividad de muchos de los intelectuales hacia el cine. Pero, un análisis escueto de dicha “conflictividad” demuestra que es simplemente un tópico y como tópico, resulta difícil por no decir imposible sostenerlo y argumentarlo satisfactoriamente.

Lo que ocurre es que muchas de las figuras literarias que vivieron a caballo de los siglos XIX y XX conocieron el cine en sus balbuceos, cuando sólo era un espectáculo de barraca. Muchos se precipitaron por tanto a opinar sin haber visto más allá de dos o tres películas. Pero nos encontramos con un Baroja que, con una enorme intuición, llegó a pronosticar la influencia preponderante que tendría el cine sobre todo en su vertiente social. Otro claro ejemplo lo encontramos también en Azorín, que, en sus últimos años dedicó una gran atención al cinematógrafo y escribió abundantemente sobre él. Gran sorpresa es asimismo saber que Ramón Pérez de Ayala eligió como tema de discurso de recepción en la Real Academia Española el del “*cinematógrafo*” y que sobre el cine escribieron otros muchos.

La Generación del 27 conoció un cine en la madurez de su lenguaje: Francisco Ayala es autor de un perspicaz ensayo “*Indagación del cinema*”, Cesar Arconada escribió una “*Vida de Greta Garbo*”, Antonio Espinosa es autor de unas “*Reflexiones sobre cinematografía*” que forman parte de su libro “*Lo cómico contemporáneo y otros ensayos*” y el filósofo discípulo de Ortega y Gasset, José Vela, con su libro “*Arte al Cubo*”, dedica unas atinadas reflexiones al cine. Benjamín Jarnés publicaría en 1936 “*Cita de ensueños*”, libro sobre el cine. Como vemos pues, el supuesto divorcio entre el mundo literario y el cinematográfico carece de auténticas bases sólidas.

Los novelistas españoles de la generación del medio siglo, en su gran mayoría, se dieron cuenta nítidamente de las múltiples posibilidades que representaban las obras cinematográficas. Como las crisis sociales son en general fuente de inspiración artística, el caso de Italia durante y después de la segunda guerra mundial es bastante sintomático al acarrear un vasto

movimiento de resistencia y liberación que escritores y cineastas captaron y tradujeron en sus obras en lo que hoy denominamos neorrealismo. La trascendencia de esta corriente artística es merecedora de mucha atención porque por sus distintas componentes sociológicas, históricas, psicológicas y lingüísticas influiría años más tarde en muchos de los novelistas españoles de la generación del medio siglo. Pero, no creemos que sea necesario aquí hacer un estudio monográfico del neorrealismo italiano sino, destacar sus aspectos intrínsecos y examinar, eso sí, cómo llegó a calar hondo en la novelística española de los años cincuenta.

10.3. El neorrealismo italiano

Bajo este nombre de neorrealismo, se agrupa habitualmente el período artístico que se inicia en Italia a partir de 1945 con la derrota de los alemanes y la liberación del país. Una visión retrospectiva de la Italia de aquel entonces evidencia que dicha liberación junto con ciertas formas sociales, morales y económicas han jugado un papel determinante en la producción cinematográfica. Los acontecimientos históricos de la postguerra, el fascismo y la resistencia son objeto de análisis por cineastas y escritores en medio de un clima de rescate de unos valores morales y civiles que la política fascista había conculcado. La terminología “neorrealismo”, en opinión de Luis Miguel Fernández, fue empleada por vez primera por el crítico Arnaldo Bocelli en 1931 y con ella, “se refería a una serie de autores y obras literarias que ligaban lo humano al ambiente social y lo sociológico.”¹²⁵

Será, sin embargo, en la postguerra cuando el término se generalice, sobre todo a partir de las películas de Rossellini y De Sica; y ello con la intención de aludir a la situación italiana durante y después de la guerra vista desde la perspectiva de los grupos populares, sus auténticos protagonistas, en

¹²⁵ Luis Miguel Fernández: *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1992, p. 28.

un claro ejemplo de cine social sin comparación desde el cine ruso de la época muda.

La resistencia y la liberación han proporcionado pues los temas principales durante estos años. Pero a diferencia de los films franceses, por no decir europeos, las películas italianas no se limitan a pintar episodios de la resistencia propiamente dicha. Con la marcha de los alemanes, la vida recomenzaba. En Italia por el contrario, la liberación no significaba la vuelta a una libertad anterior muy próxima, sino revolución política, ocupación aliada y desquiciamiento económico y social. Además la liberación se hizo lentamente a lo largo de meses interminables y ha afectado profundamente la vida económica, social y moral del país. Por todo esto, en Italia resistencia y liberación no son, como la revuelta de París, simples palabras históricas. Así, desde 1945 hasta 1955 Italia se convierte en el centro de un cine que desafía a la poderosísima industria norteamericana e intenta a través de él dar a conocer una realidad que se pretende transformar. De allí pues, el carácter rebelde y humanitario del cine italiano que, con mucho criterio, nos habla Bazin:

En un mundo que estaba y sigue estando obsesionado por el temor y el odio, en el que la realidad no es casi nunca aceptada por sí misma, sino rechazada y prohibida como un signo político, el cine italiano es ciertamente el único que salva, en el interior mismo de la época que pinta, un humanismo revolucionario¹²⁶.

La literatura tratará también de descubrir la nueva realidad del país con el fin de transformarla. Así pues, los escritores se hacen más sensibles a la realidad circundante, se convierten en portavoces de los que no pueden hablar con el fin de concienciar a todos de la gravedad de la situación. No sería de más recordar que Sartre, en alguna parte de sus escritos, define el neorrealismo como “un compromiso entre el realismo crítico y la censura”. Una vez terminada la guerra, se planteaba la perentoria necesidad de reconstruir el

¹²⁶ André Bazin: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, p. 440.

país, una reconstrucción en la que todos tenían que aportar su contribución y de allí, pues, el concepto de “ideología de construcción”. Lo único que importaba en aquel entonces era la unidad de todos en el esfuerzo y tarea titánica de reconstruir el país. Traducido al cine y a la novela, esto significaba humanismo, humanitarismo, populismo y reformismo.

No sin motivo se hablaba de un humanismo revolucionario con el afán de dejar bien claro que tanto el cine como la novela tenían una finalidad o trasfondo más sociológico que político, que atendían preferentemente a cuestiones sociales urgentes más allá de unas determinadas ideologías.

No obstante, cabe dejar constancia de que todas estas preocupaciones no se limitan a un hombre determinado de un país como Italia, sino que eran preocupaciones universales. El viento que soplaba por aquellas fechas era el de los cambios, y aunque el término de “neorrealismo” iba viento en popa, De Sica no quiso perderse el tiempo en abstracciones, puesto que lo esencial era trastocar el rumbo y la dinámica de las cosas:

No creo que una obra que pretenda ser humana necesite de ninguna receta previa. Le aseguro que si mis realizaciones son para algunos “neorrealismo”, soy completamente ignorante de lo que esto significa. Para mí en el cine, como en cualquier arte narrativo, sólo existe un elemento fundamental: la humanidad del tema [...] Jamás intenté seguir ninguna escuela, sino sencillamente procurar un mayor aliento humano¹²⁷.

En aras de este humanismo, los autores se autoexigen una cierta posición moral, una disposición ética que pretende transformar la realidad social y descubrir la verdad de las cosas en los primeros momentos de la liberación, cuando todos se agrupan en un proyecto antifascista común y creador de mayor justicia, libertad y democracia.

¹²⁷ Vittorio de Sica: “*Otro fiel a sí mismo*”, Índice, 25 de Enero, 1950, p. 1.

Es en este contexto social tenso y enrarecido que la voz de Zavattini se ha hecho ampliamente eco. Es no sólo el guionista más importante del cine italiano sino también una figura clave en el devenir cultural de ese país desde la década de los años treinta hasta su muerte en 1989. Escritores de calado universal como García Márquez o Truman Capote le consideran como el mayor guionista de la postguerra mundial y como el único que alcanzó la categoría de mito en la historia del cine. Su polifacetismo en el ámbito cultural es innegable tanto como creador, teórico, como agitador y animador cultural.

La guerra le sirve de oportunidad para profundizar en la dimensión humana ligada a los problemas sociales del hombre, al que es preciso conocer y para lo cual es absolutamente necesario seguirlo y verlo en toda su actividad a lo largo de unos minutos, unas horas o un día. Dicho de otra forma, se trata de calar en sus pulsiones y sentimientos más íntimos.

Desde esta perspectiva, su neorrealismo nace de una actitud nueva frente a la realidad, una realidad fundamentalmente desoladora, que tiene como finalidad descubrir al hombre, al hombre en carne y hueso, que vive y se debate en la miseria y de todos los demás dolores de la condición humana contemporánea.

Para Zavattini, recordémoslo, lo extraordinario no son los actos de heroísmo, sino lo normal y cotidiano ya que las injusticias, dolores, agresiones al hombre, confirman el vivir diario de la gente. Por eso un cine que quiera ser verdadero ha de partir de que lo excepcional no se puede buscar fuera de la vida común, en la que los auténticos héroes son los hombres:

Yo estoy en contra de los personajes excepcionales, estoy contra los héroes, siempre he sentido un odio instintivo hacia ellos. Me siento ofendido, excluido por ellos, en compañía de millones de otras gentes. Seamos personajes todos [...] Hay que hacer comprender, finalmente, que en los libros del Registro Civil se nos nombra a todos, y que por

eso somos todos interesantes de la misma manera, para mí, no sólo ciertos hombres son héroes, lo son todos los hombres¹²⁸.

La cotidianidad es, pues, una dimensión esencial de la obra cinematográfica de Zavattini. La crónica de la vida cotidiana como encuentro de lo excepcional con la trivialidad se convierte en su obsesión principal.

Tras esta vuelta que le acabamos de dar al cine tanto en su historia general como en su especificidad con la revisión de un movimiento artístico de gran envergadura como es el caso del neorrealismo italiano, creemos que ya es hora de analizar cómo este movimiento artístico del país vecino llegó a colarse en España teniendo en cuenta, claro está, de sus particulares circunstancias históricas, cómo llegó también a influir en los novelistas de la generación del medio siglo y para circunscribir finalmente dicha influencia de forma muy nítida, nos ceñiremos a la novelística de Alfonso Grosso, objeto del presente estudio.

10.4. El neorrealismo en España

De entrada, cabe establecer un par de precisiones: en primer lugar, las distintas posturas teóricas acerca de la definición exacta del neorrealismo italiano vienen a coincidir en establecer su existencia durante un período de aproximadamente de veinte años, desde el fin de la segunda guerra mundial hasta principios de los años sesenta y no sólo no le enmendaremos la plana a nadie sino que nos ceñiremos a esta periodización. Y aquí viene la segunda precisión: este período implica una España franquista y feroz, dividida, en resumidas cuentas, en cuatro grandes bloques: la inmediata postguerra, con el país en la miseria y semiderruido; la autarquía y el aislamiento internacional; la ayuda norteamericana y el incipiente desarrollismo.

¹²⁸ Cesare Zavattini citado por Pío Caro Baroja: *El neorrealismo cinematográfico italiano*, Alameda, México, 1955, pp. 245, 247.

Así, por ejemplo, de un maestro como Visconti sólo *Bellísima* (1951) llegó a ser distribuida y estrenada, pero con seis años de retraso. *Ossessione* (1942) había resultado conflictiva para el régimen fascista italiano, que llegó incluso a destruir el negativo, lo cual supone suficiente motivo y razón de peso para que no cruzara la frontera. *La terra trema* (1948) da una idea clara de las difíciles condiciones de vida de los pescadores, un ejemplo pues de cine social negado insistentemente por la censura franquista. En fin, *Senso* (1954) no se estrenaría hasta 1967, presumiblemente por tratar temas tabús al régimen: el adulterio (y la pasión amorosa de la protagonista) y la cobardía del militar austríaco. En 1967, al ser exhibida en las pantallas comerciales, el Estado la calificó para mayores de dieciocho años y la iglesia le adjudicó el “4” de peligrosidad moral.

Rossellini no tuvo mucha más suerte. *Roma città aperta* (1945) no fue autorizada hasta 1969. El fortísimo sentido antifascista del film, la asociación de un sacerdote y un comunista constituían toda una contradicción a los principios del nacional-catolicismo. Su difusión en las salas de artes y ensayo, en versión original, contribuía a esclarecer una nueva forma de censura.

Tampoco *Germania anno zero* (1947) ni *Paisà* (1946) superaron las normas censoriales: ambos casos tienen indiscutiblemente un matiz político: la poca gracia que hicieron entre los que dictaminaban las obras susceptibles de ser censuradas y las alusiones anti-nazis y la defensa de partisanos y comunistas. La fatalidad de Rossellini le alcanzó incluso en su episodio *L'invidia*, suprimido del film *Les sept péchés capitaux* (estrenado en España como *El diablo siempre pierde*), al parecer por cuestiones eróticas.

Hablar de De Santis podría parecer hasta inoportuno ya que en su caso, sólo *Giorni d'amore* (1953), *Riso amaro* (1948), *Uomini e Lupi* (1956) fueron estrenadas, pero todas con retraso, y además en el caso de *Riso amaro*, con sustanciosos cortes de carácter erótico. El caso de Giuseppe de Santis, como el de otros muchos, radica básicamente en sus planteamientos sociales, tema por el que el franquismo dejó palpable su profunda aversión.

Estos casos ya mencionados nos obligan lógicamente a plantearnos una pregunta realmente insoslayable: ¿Entonces qué se conocía del neorrealismo en España? Si el apogeo del neorrealismo concluye prácticamente sin que los títulos fundamentales hayan traspasado las fronteras españolas, ¿de dónde pues este fervor demostrado por sectores perfectamente definidos como reaccionarios dentro de la crítica católica? Pues, esencialmente por una práctica de raigambre en España, consistente en ocultar la realidad con cortinas de humo. Este papel desgraciado le correspondía a Vittorio De Sica, en parte por las tintas cristianas de su neorrealismo, en parte por el éxito de *Ladrón de bicicletas* y el reconocimiento de que gozaba De Sica-director por sus trabajos como actor.

Efectivamente, De Sica es la excepción a la regla de la distribución y exhibición del neorrealismo. Curiosamente todas sus películas llegan con relativa puntualidad, aun cuando *Sciusià* se estrene con posterioridad a *Ladrón de bicicletas*, naturalmente al amparo del éxito de ésta. Así, pues, con los datos revisados hasta aquí, el lector se da cuenta de que la idea que el público español podía hacerse del neorrealismo era absolutamente parcial y equívoca. En este sentido, el cine neorrealista italiano, junto con el de Hollywood, el más aireado durante diez o quince años en este país, se conocía sólo a través de tres fundamentales cribas: el retraso, la parcialidad y la manipulación.

Como vemos, pues, la falta de contacto con el exterior como triste complemento de una realidad cultural caracterizada también por la pobreza hizo que el neorrealismo llegara tarde a España. Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga fueron sus representantes iniciales y los dos salieron del Instituto de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas (I.I.E.C). Lo que los dos apreciaban del nuevo cine es su carácter realista, su condición de reflejo de la vida colectiva del país y de sus hombres en el momento actual.

Pero, en realidad todo lo que se pudo proyectar en España entre los años 1945 y 1948 no se puede realmente calificar de neorrealismo, y si llegara

el caso, habría que hablar de un neorrealismo blando, por las insalvables barreras impuestas por el régimen franquista.

Pues, habrá que esperar hasta el año 1950 para que se produzca un contacto directo con dos de los grandes hitos del cine italiano. En ese año llega por valija diplomática y se proyecta casi clandestinamente, *Roma, città aperta*, película que conmueve y entusiasma a toda una generación; y el 5 de junio se estrena en Madrid *Ladrón de bicicletas*. De esta última, lo que más sorprende es su capacidad para mostrar lo cotidiano y vulgar, la vida de todos los días.

Así pues, el cine genérico e idealista que navegaba por encima de las cosas queda totalmente soterrado puesto que se trataba más que nunca de penetrar en lo concreto, de conectar de forma directa el cine con la realidad política e histórica del momento. Y como dicha realidad era abigarradamente infinita, se necesitaba también medios expresivos más idóneos y que tuvieran posibilidades infinitas y en condiciones de actuar como caja de resonancia. Allí es justamente donde entran en juego dos facetas sumamente importantes del neorrealismo: la técnica cinematográfica y una nueva cultura.

La técnica debía asumirse por un movimiento que recogiera en sí las instancias de renovación teórico-práctico; y la nueva cultura debía ser jerárquicamente popular y de tendencia socialista.

Así es cómo, una vez flexibilizadas las barreras censoras de la dictadura franquista, muchos de los novelistas de la generación del medio siglo iban a beber de las múltiples fuentes del neorrealismo cinematográfico italiano que de forma consciente o inconsciente, repercutirían en sus creaciones artísticas. En 1960, Juan García Hortelano llegó a manifestar que:

Las lecturas cinematográficas formaban parte del bagaje de un escritor; que el novelista, consciente o no, las incorpora a su quehacer narrativo

y que, hoy un escritor desinteresado por el cine es como un escritor que no lee¹²⁹.

Puede que estas afirmaciones sean algo exageradas, pero reflejan muy bien hasta qué punto el cine se había convertido en España, mediados los años cincuenta, en un valor cultural muy cotizado y que sería sumamente útil para la literatura. De esa utilidad y de cómo fue valorada por los escritores y por la crítica queremos ocuparnos páginas con el propósito, no sólo de recopilar testimonios, sino de discernir aquellos problemas fundamentales desde los que debería abordarse un tema tan importante para el conocimiento de la novela española de postguerra como es el de su recepción o/y transformación de ciertas poéticas cinematográficas y de ciertos modelos narrativos fílmicos ya institucionalizados e incluso asumidos por otras literaturas extranjeras.

En este sentido, como ya queda subrayado en páginas anteriores y que demostraremos a continuación, las teorías o tópicos que se empeñaban en distanciar el cine de los intelectuales y del arte novelístico, se iban a desmoronar como un castillo de naipes.

Los novelistas españoles no se han mostrado reacios a reconocer que el cine dejó una huella notable en sus primeros trabajos literarios o en los de sus compañeros generacionales. En una temprana reseña sobre *Los bravos*, Sánchez Ferlosio elogió, por ejemplo, la primera secuencia de la novela por el sentido trascendente que Jesús Fernández Santos había conseguido otorgar, “mediante el empleo de la técnica cinematográfica de primer plano, a esa

¹²⁹Juan García Hortelano: “Coloquio Cine y Literatura”: *Film Ideal*, núm. 60, 15 de noviembre, 1960, pp. 11-13. El cuestionario, establecido en torno a cinco puntos: “Influencia del cine en el escritor”; “Influencia de la literatura en el hombre de cine”; “Diferencias y afinidades de la novela y la película”; “El escritor en el cine”; “Espectador y lector”; se dirigió a Manuel Villegas López, Luis García Berlanga, José María Forqué, Rafael Azcona y Juan García Hortelano.

mano malherida del niño que se apoya en la mesa y al dueño del bar limpiando cuidadosamente el contorno sin tocarla”¹³⁰.

De hecho, Fernández Santos acababa de diplomarse como director de cine en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y él mismo se ha referido en alguna ocasión a la complementariedad de su quehacer como documentalista y como narrador:

Gracias al cine documental, he llegado a conocer España de primera mano, en sus rincones más significativos, en sus gentes, en su historia, pero también me ha regalado el tiempo necesario y una infinidad de ideas para concebir cuentos y novelas que luego desarrollaría¹³¹.

Para Juan García Hortelano, el cine y la novela social de los primeros años sesenta no sólo seguían caminos semejantes “en la investigación de las formas artísticas de expresión de la realidad”, idea que compartía por lo demás con un Armando López Salinas¹³², sino que el método de narración objetiva acentuaba aún más los vínculos con una forma de arte que privilegiaba la representación “externa” de la realidad:

Las influencias del cine sobre la novela son formales y no de contenido, puesto que la narración cinematográfica tiende a expresar procesos de interiorización mediante un utillaje de medios externos – visuales –, mientras que la finalidad del relato literario es la inversa. Pero resulta lógico que una forma de narración, que abandona las tierras psicológicas y se esfuerza en patentizar las relaciones sociales de su tiempo, tenga un parecido más que superficial con el cine. Las descripciones de ambientes y paisajes por recursos gramaticales

¹³⁰ El fragmento mencionado dice así: “La mano descansaba sobre la mesa y Manolo tuvo que hacer un rodeo para no tocarla cuando con un paño fue limpiando las marcas de los vasos”, *Los bravos*, Madrid, Alianza, 1971, p. 16. Y remetimos también a Sánchez Ferlosio, “Una primera novela”: *Los bravos*, *Correo Literario*, núm. 6, 1954.

¹³¹ Antonio Núñez: “Encuentro con Jesús Fernández Santos”, *Ínsula*, números 275-276, octubre-noviembre, 1969, p. 20.

¹³² Juan García Hortelano: “Alrededor del realismo”, *Nuestro cine*, número 1, julio, 1961, p. 7; Armando López Salinas, “La cultura del público y del autor”, *Nuestro cine*, número 17, julio-agosto-septiembre, 1962, pp. 11-18.

impersonales, el empleo del diálogo en abundancia, el deliberado propósito de no fabricar “tipos” ni “personajes”, son características de una novela y pueden ser válidas fórmulas a la hora de conseguir un guión¹³³.

Otros en cambio, se declaraban poco entusiasmados con las proclamas neorrealistas; es el caso de Luis Goytisolo que reconocía que “aunque sí me interesaron – afirma – dos directores italianos. Es sintomático, Fellini, que aún no era el de *Ocho y medio*, pero sí el de *La dolce vita* y *La strada*, y el Antoniono de *La aventura*”¹³⁴. Y en su opinión, Rossellini y Vittorio de Sica habrían ejercido un claro ascendiente sobre la “Escuela de Madrid” (Ferres, López Pacheco etc.), mientras que los directores más burgueses, más barrocos y refinados, recibieron mayor acogida en la “burguesa de Barcelona”.

A la luz de estos testimonios, la capacidad del cine para convertirse en “aliado” de la novela se abre como podemos ver, a un amplio abanico de posibilidades. Desde la emulación de procedimientos que el nuevo arte debe a su iconicidad y a su técnica (por ejemplo, el primer plano) hasta el interés por el estilo y la puesta en escena de determinados autores/directores o de algunas cinematografías de fuerte codificación genérica (como la norteamericana); desde la adopción de fórmulas narrativas que borran las huellas del sujeto enunciador del discurso (objetivismo) hasta la apertura a nuevos modos estético-ideológicos en el tratamiento de lo real (neorrealismo).

Pero si de los escritores pasamos a los estudios sobre la novela del medio siglo nos sorprende descubrir que, unos más y otros menos, casi todos los críticos han aludido siquiera superficialmente al origen cinematográfico de muchos recursos que parecían nuevos en la narrativa literaria contemporánea. Un pionero en este campo fue Joaquín de Entrambasaguas, quien desde los primeros años cuarenta venía insistiendo en la influencia del cine en la

¹³³ Juan García Hortelano: *Op. Cit.*, p. 6.

¹³⁴ Remitimos a la entrevista con Fernando Valls, “Sobre la trayectoria narrativa de Luis Goytisolo: una conversación”, *Las nuevas Letras*, núm. 6, invierno, 1987, p. 85.

literatura¹³⁵. Pero, con José María Castellet, iba a ocurrir todo lo contrario. La publicación de su obra ensayística *La hora del lector* (1957), que incluía algunos artículos aparecidos anteriormente en la revista *Laye*, y de los cuales, “Las técnicas de la literatura sin autor” (1951) y “El tiempo del lector” (1953), convirtió el tema en motivo de muchas polémicas y despertó sobre todo en los escritores la idea de que la relación cine-novela podía ir mucho más allá de las adaptaciones.

En los dos ensayos citados, Castellet conjugaba la crítica de Sartre a las formas burguesas de la literatura (que encontramos en su obra *¿Qué es la literatura?*) con el análisis de Claude-Edmonde Magny sobre la novela norteamericana para acabar presentando el método de narración objetiva como uno de los caminos que podía seguir el escritor consciente de que “comprometerse con su tiempo” significaba emplear “las técnicas literarias de su tiempo”¹³⁶.

Pero, a este nivel, una pregunta se nos hace realmente ineludible y es la siguiente: ¿Cuáles eran, pues, las características fundamentales de la literatura moderna?

Como se sabe, nuestro crítico destacó dos rasgos esenciales y complementarios: el primero es la progresiva desaparición del autor, como tal, en las páginas de sus libros, la muerte del autor-Dios que tradicionalmente legitimaba la existencia de unos valores supuestamente estables y universales. Y el segundo, es, la creciente importancia del lector, obligado a pasar a un primer plano en su tarea interpretativa. La novela moderna se construiría como un edificio fragmentado, como un puzle, con una serie de datos “ordenados”

¹³⁵ En su artículo de 1952 “La técnica cinematográfica en la literatura contemporánea” donde afirma que “Tal vez la mejor película de dibujos, digna de ser interpretada por Walt Disney duerme en el *Bosque animado* de Fernández Flórez; sucesiones de planos, con fundidos y contracampos, perfectamente cinematográficos, sirven a menudo a Zunzunegui en sus novelas para avivar la acción o reforzar lo expresivo; en *Nada* aparece a cada paso la valoración cinematográfica de lo accesorio, en primeros planos, en *La noria*,...se ha desarrollado un verdadero guión..., subrayado por la “voz en off” del subconsciente como en el cine con los aciertos y defectos técnicos de éste...; *Revista internacional del cine*, núm. 4, septiembre, 1952, p. 9.

¹³⁶ “Las técnicas de la literatura sin autor”: *Laye*, núm. 12, marzo-abril, 1951, p. 11.

con habilidad por el autor ausente, como voz explícita en el texto, que invitaba al lector a construir él mismo el sentido del libro como ha de hacerlo en su vida cotidiana con los datos de la realidad para penetrarla.

Siguiendo así a Claude-Edmonde Magny, Castellet remite, finalmente, los fundamentos de esta tendencia a la psicología conductista y a las aportaciones de las técnicas expresivas del cine en un texto bien conocido hoy que no podemos dejar de citar:

[...] Nuestra sensibilidad colectiva está profundamente modificada, aun sin que nos demos cuenta, por el cine. Esto ha hecho que al estar habituados a ver narrar, en vez de oír narrar, no nos haya sorprendido un tipo de novela – la llamada novela norteamericana – que se limita a narrar historias con la misma objetividad que lo haría una cámara de cine, esto es, reproduciendo fielmente – sin añadir el menor comentario, el menor análisis, que represente la presencia de una subjetividad aparte del mundo en el que se desenvuelve la anécdota – lo que es puramente exteriorización – perceptible por otro, hombre o cámara – de una conducta frente a una situación dada. Naturalmente, el cine no ha sido ajeno a la creación de esta técnica; es más, sin el cine podemos asegurar que no hubiera alcanzado la perfección y extensión que actualmente posee¹³⁷

Nos queda ahora por abordar la espinosa cuestión de la “objetividad de la cámara de cine” que supuso – puntualicémoslo – mucha incompreensión en estos años y suscitó también mucha controversia en el seno de la crítica literaria. José María Castellet puso en práctica sus ideas en un comentario sobre *La colmena* donde ponderaba entre otros valores sus aspectos “cinematográficos” y, en concreto, la “técnica del encadenado” de la que se sirve Cela para “cerrar y abrir fragmentos, períodos sobre dos frases o dos imágenes”¹³⁸. Esta novela, junto con *Los bravos*, anunciaba el objetivismo de la narrativa posterior.

¹³⁷ José María Castellet: *La hora del lector*, Barcelona, Seix Barral, 1957, pp. 43-44.

¹³⁸ *La colmena*: Laye, número 18, marzo-abril, 1952, pp. 56-57.

Desde un punto de vista estructura externa, muchos críticos han coincidido en señalar la gran semejanza que hay entre *Los bravos*, *La colmena* y *El Jarama* y que todas estas obras guardan una estrecha vinculación con el cine. Sobejano, por ejemplo, tuvo la perspicacia de mostrar que las escenas de *Los bravos* son más sucesivas que simultáneas y:

parecen ajustarse reposada y penetrantemente a los movimientos de una cámara experta en la distribución de primeros y segundos términos...La óptica cinematográfica se percibe con claridad en algunos rasgos, principalmente en la elisión de transiciones, en la complacencia visual con que se exponen pequeños detalles...y en las perspectivas fragmentarias a través de las cuales se va componiendo una imagen total (por ejemplo, del desastrado viajante se ven primero los zapatos polvorientos e incluso cuando ya aquél ha intervenido en la acción se sigue insistiendo en sus zapatos y en sus lentes)¹³⁹.

Al posible reproche que nos puedan formular por haber traído a colación tantos ejemplos o casos de novelistas españoles en los que la influencia del cine se percibe de forma muy nítida, alegaremos, desde nuestra modestísima convicción que ningún arte puede florecer y perdurar atrincherándose. Las artes, por muy variadas y diversas que se presenten, son fruto de la sabiduría del ser humano y puestas también al servicio del ser humano.

Las digresiones que hemos hecho nos permiten darnos cuenta de que la novela se presenta hoy bajo forma de un saco en el que en realidad, todo cabe. Pero aún así, no vamos a ser tan intransigente con Ortega y Gasset cuya predicción no llegó a cumplirse. Cuando publicaba *La deshumanización de arte* por el año 1927, tanto la novela como la poesía, como géneros literarios, pasaban por una fase de lirismo exacerbado que no dejaba entrever

¹³⁹ Sobejano concluye diciendo que el “relieve de los detalles concretos, la tranquila agregación de momentos, el proceso descriptivo, la reticencia y perspectiva cinematográfica, constituyen las notas peculiares de la técnica de Fernández Santos en esta primera novela y en las restantes”, *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*, Madrid, Prensa Española, 1970, pp. 244-245.

un cierto punto y aparte en la forma de novelar. Pero a los pocos años cambiaron todos estos presupuestos con un enfrentamiento bélico mundial con su séquito de horrores y atrocidades que iban a empujar al ser humano no sólo a replegarse sobre sí mismo, sino también a interrogarse sobre el sentido de su propia vida.

A partir de allí, novelar ya no va a ser sinónimo de hazañas líricas, épicas y de dramaturgia sino método de indagación y búsqueda del destino siempre cambiante del ser. Desde este punto de vista, se presenta una cierta quiebra del sentido tradicional del género literario y no su muerte pero rayana a una superación hacia una totalidad, a una síntesis de géneros divididos o parcelados históricamente por la retórica tradicional. Por eso hoy se entiende mejor a Camilo José Cela cuando, en alguna parte de sus escritos, manifestaba que “me encuentro con que no sé, ni creo que sepa nadie, lo que, de verdad, es la novela”. Algo semejante se puede decir también del cine en función de las otras artes como el teatro, la música, la lírica o la plástica. Son todas ramas artísticas pero no pretenden evolucionar aisladamente cada cual en su mundo cerrado, sino en conexión hacia un fin superior partiendo de la realidad de la vida del ser humano.

Así que si bien es cierto que cada género parte con sus posibilidades intrínsecas, la novela y el cine, más que divorciarse, se dan la mano mutuamente, paseando por así decirlo, desde y por los senderos de la realidad que se presenta cada vez más abigarrada. Si nos quedamos hoy con la menor sombra de duda sobre todo aquello que consiguieron representar en sus obras los novelistas de la generación del medio siglo, otro tanto se puede decir también de los mejores logros del cine más reciente tanto en Italia como en Japón.

Como vemos pues, novela y cine se interesan por el destino del ser humano. Al presentarse como síntesis de lo biológico con lo espiritual, la vida del ser humano difícilmente puede discernirse bajo parámetros exclusivamente realistas y por eso justamente Alvar alza la voz, pidiendo a gritos que el

término de “realismo” tan desprestigiado, sea sustituido por el más exacto de vitalismo:

El planteamiento teórico de los hechos es el que ha llevado a la realización práctica del cine llamado neorrealista, postura a la que los italianos llaman verismo. Vitalismo, reflejo de vida en el arte es lo que contemplamos hoy; no simple realismo como espejo superficial de existencias – aunque también los haya – no simple sensibilidad humana para emocionarse con los demás, sino participación activa en el vivir independiente de los entes de ficción¹⁴⁰.

No obstante, este vitalismo es sujeto a unos cánones claramente perceptibles en la novela y que tienen su origen en el arte cinematográfico como la trivialización de la trama novelesca. Si antes pudo creerse que lo realmente importante para el novelista era su trama, de ahora en adelante se va advirtiendo que lo trascendente es la totalidad de las “pequeñas” historias que se van narrando, fragmentándolas muy a menudo. En este sentido, la conciencia de la falta de trama intenta salvarse por un constante deseo de captación del ambiente para servir muy pronto a ideales de tipo social pero sin caer en la política.

Además de esta técnica fragmentaria, los novelistas se esmeran a crear tipos llenos de emoción humana y movidos generalmente en la amargura de un mundo que les es totalmente hostil. La imagen sthendaliana de la novela como espejo que se pasea a lo largo del camino resurge y cobra mayor fuerza. A nivel de la presentación, se distorsionan los planos en una heterogeneidad bastante llamativa y las ilusiones ópticas se hacen igualmente eco.

Examinado compendiosamente el neorrealismo en España, ya es hora de que analicemos cómo este legado cultural originalmente italiano se traduce en las obras de Grosso, teniendo en cuenta que la novela, al ser un género muy heteróclita, se ve suficientemente capacitada como transcribir las

¹⁴⁰ Manuel Alvar: “*Técnica cinematográfica en la novela española de hoy*”, Arbor, núm. 273-276, septiembre-diciembre, 1968, p. 256.

genuinas inquietudes del ser humano. Desde este punto de vista, cabe destacar que lo que el cine no pudo representar en la pantalla debido al rígido sistema de censura del franquismo, la novela, dotada de mayores artífices artísticos, consigue soslayar dichos obstáculos y logra transmitir mensajes críticos mediante el reflejo del drama diario de la sociedad española. Con muchos artilugios, los novelistas crean personajes-tipos que se debaten en sus conflictos de supervivencia y, a menudo, esperan un milagro que transforme sus vidas, pero, finalmente, es la desesperanza la que domina sus existencias, controladas por un subyugante poder institucional y moral.

Como ya lo hemos anunciado anteriormente, nos queda abrir a continuación un último capítulo donde intentaremos analizar las posibles influencias del cine en la obra grossiana. Si las bandas sonoras han revolucionado el arte de escribir música, no nos extraña para nada que el cine haya exigido, también, una nueva forma de hacer literatura. Nuestra pretensión es, en última instancia, ver cómo Grosso se ha instalado en el tiempo que le tocó vivir y cómo es fiel a las exigencias que ese tiempo le pide.

CAPÍTULO XI

LA INFLUENCIA CINEMATOGRAFICA EN LA OBRA DE GROSSO

De entrada, creemos necesario y hasta imprescindible seguir ciñéndonos a la metodología de trabajo esbozada desde el principio; es decir que nos ocuparemos única y exclusivamente de las novelas escogidas para el presente trabajo de investigación. La labor novelística de Alfonso Grosso es bastante extensa y al circunscribir este trabajo en torno a dos distintas etapas en la novela del sevillano, nos guardamos a buen seguro de evitar ciertas amalgamas innecesarias pero en cualquier caso, al final de nuestro planteamiento, habremos sentado las bases de otra de las múltiples facetas de nuestro escritor y que, afortunadamente para el lector, le abren diversas posibilidades de interpretación.

Al reconsiderar aquí el contexto socio-histórico que por suerte o desgracia le tocó vivir al sevillano, se nos ocurre realmente una serie de preguntas insoslayables: ¿cómo un hombre-artista podía vivir estando al margen de todo lo que se cosía culturalmente en su época?, ¿era realmente la dictadura franquista un hándicap serio para que no estuviera al tanto de las corrientes literarias que invadían Europa en aquel entonces?, ¿o simplemente presagiaba que lo del neorrealismo era simple espejismo que sucumbiría y que se borraría de un plumazo con el paso del tiempo?

Como gran novelista que es, Grosso recibió muchas críticas constructivas y otras más, en nuestra opinión, mal intencionadas o totalmente tergiversadas con el fin único de denigrarlo o de batir en brecha sus más profundas convicciones. De todo se le puede reprochar al sevillano salvo de no haber sabido vibrar con su tiempo. No es de más recordar aquí que la escritura es vocación en su caso y que desde temprana edad iba a forjar su personalidad como hombre y artista. A los dieciséis años, descubre una gran biblioteca de la que va a ser asiduo lector (hasta que por falta de pago de la cuota reglamentaria le den de baja): la Biblioteca del Ateneo de Sevilla, donde

descubre la Generación del noventaiocho, conoce a casi todos los miembros de la del veintisiete, a Proust, Dostoiewski, Flaubert, los clásicos españoles entre otros muchos. Lector infatigable, agota también la gran biblioteca de la casa del abuelo, nos lo recuerda en *Florido mayo*: “los *Episodios Nacionales*, la *Historia de España* de Lafuente y Valera, una biografía encuadernada en tafilete azul de Anita Garibaldi, junto a novelas de Pardo Bazán, Pereda y Palacio Valdés, Dickens, el Padre Coloma y Julio Verne” p.36.

A este afán de formación autodidacta conseguida gracias a una irreprimible voluntad de saber y asimilarlo todo, hay que añadir su gran espíritu aventurero que le llevó a recorrer muchas tierras lejanas. Viviendo exclusivamente de su trabajo, pudo conocer países como Alemania, Suecia, Noruega, Rusia, Francia, Italia, Holanda y Bélgica que dejarían huella imborrable en sus escritos.

Si a estas facetas sumamos ahora el peculiar temperamento de un hombre-artista batallador y de carácter rebelde, ya nos podemos hacer una idea de la dimensión de sus convicciones personales a las que vienen a reforzar unas profundas inquietudes existenciales que le llevarían a dominar los recovecos del arte de novelar y con razón llegó a aseverar:

Creo que la novela es como una cosa viva, y aunque me preocupa la técnica – esto está demostrado – no la estimo imprescindible. La mecánica sola no es arte, no es novela. La mecánica sirve sólo cuando se tiene auténtico talento de narrador. Toda experiencia novelística nueva me interesa porque creo en el progreso, pero la novela no es sólo eso. Hace falta algo más. El oficio es indispensable, pero solamente con oficio no se es novelista¹⁴¹.

Es cierto que en una etapa inicial el sevillano creía a ciegas en el poder instrumentalizador del arte como palanca de cambio de una sociedad que no le

¹⁴¹ Antonio Núñez: “*Encuentro con Alfonso Grosso*”, Ínsula, núm. 232, marzo 1966, p. 4.

gustaba. Así, pues, de una niñez protegida, cómoda y burguesa, Grosso encubre su vida adulta con rebeldía y lucha apasionada.

Si bien es cierto que a lo largo de este trabajo de investigación no hemos rastreado ningún escrito en el que el novelista reconoce abiertamente haber sido influido por ciertas técnicas cinematográficas, pero es obvio que de forma subjetiva y desde lo más profundo de su subconsciente, dichas influencias subyacen puesto que, antes que nada, se esforzó siempre por ser fiel a su época y vibrar con ella. A partir de aquí, nuestro planteamiento es, enlazar las dos etapas del escritor en las que llegó a orientarse por el realismo social y el refinamiento estético, con las posibles influencias del cine en su obra novelística.

11.1. Las influencias del cine en la etapa del realismo social

En este período que cubre los años 1958-1965, Grosso publica *La zanja*, *Un cielo difícilmente azul*, *El capirote* y *Testa de copo* novelas todas marcadas por el inconformismo y la militancia. Son años en los que la novela española busca nuevos caminos de expresión y se hace general, entre escritores y lectores, el gusto por una narración de compromiso con determinadas situaciones sociales. Así pues, al igual que los demás miembros de su generación, lo que más le importaba era “testimoniar e inquietar” adoptando una decidida actitud de denuncia.

En todas estas novelas, el sevillano se inspira en la vida misma. Cualquier detalle, por insignificante que parezca adquiere una trascendencia: seres humanos, objetos animados e inanimados se dan cita en un carrusel de colores y sonidos que dan a estas obras una belleza plástica confiriéndolas además una valiosa dimensión literaria.

Tanto en *La zanja* como en *Un cielo difícilmente azul*, a la manera de los neorrealistas, el escritor utiliza un protagonismo múltiple en el que pone en práctica un concepto ineludible en las obras de Cesare Zavattini, que es el

seguimiento meticuloso. Sus ojos-cámara se inmiscuyen en la vida de un pueblo, recorren sus calles y se adentran en la vida familiar y social de sus gentes. En esta inspección colectiva, cada personaje tiene su importancia en el seno de la esfera social que le es asignado dando a las dos novelas un valor representativo a la par que le sirven de pretexto a su creador para indagar las causas de tanta desigualdad social y profundizar así en el drama de la condición humana. En este sentido, el humanismo del sevillano entronca directamente con el que encontramos en el crucial momento de fervor neorrealista. Así pues, nada que objetarle a Zavattini cuando afirma que:

El neorrealismo nace de una actitud nueva frente a la realidad, de naturaleza inmanente moral, tiene como perspectiva fundamental el descubrimiento del hombre, de la miseria y de todos los demás dolores de la condición humana contemporánea¹⁴².

En estas obras no hay héroes, sino dramas a lo griego y todo parte de algo tan “simple” como seguir a uno en su vida cotidiana, familiar y fijarse en cómo es realmente su cohabitación o convivencia con los demás. De la cotidianidad pues, pasamos a lo extraordinario. El novelista no se focaliza en intrascendencias y de allí entonces la brevedad en la exposición, tanto de los diálogos como de las secuencias. Esta brevedad en el tiempo de las acciones, más que de coincidencia, habría que hablar de influencias recibidas del cine que pretende, en muchos casos, recorrer toda una vida en tan solo en unos cuantos minutos.

En *La zanja*, no existen capítulos ni marcadas líneas divisoras sino, simples asteriscos que delimitan las distintas secuencias de la obra. En esta misma estructura de la obra, se percibe claramente la influencia cinematográfica en la alternancia de la técnica del fundido con el encadenado. Si a nivel cinematográfico la cámara se dirige sólo al objetivo seleccionado prioritariamente transmitiendo de esta manera una imagen nítida de la

¹⁴² Pío Caro Baroja: *El neorrealismo cinematográfico italiano*, Méjico, Alameda, 1955, p. 75.

realidad, el ojo del novelista es asimilable a la precisión de la cámara cinematográfica en tanto que selecciona de forma operativa los personajes más apropiados en determinadas circunstancias, opta asimismo por reducir el tiempo y el espacio y escoge la mejor ambientación.

La concisión narrativa que encontramos en estas dos obras, basada fundamentalmente en la sugerencia, la simultaneidad y la adecuación lingüística desemboca sin lugar a dudas en un perspectivismo recurrente y acertado que nos deja entrever en estas novelas el planteamiento de ciertas técnicas del cine militante.

Recordemos en este sentido que en la década de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, se produce un neto retroceso del cine militante a nivel mundial debido en buena parte a la guerra fría, a las dificultades con las que tropezaban los partidos y organizaciones izquierdistas en el mundo occidental. El cine estaba casi exclusivamente en manos de los grandes estudios, los costes de producción eran muy elevados, la transformación del neorrealismo inicial italiano en cine populista y de costumbres y la extinción de los movimientos progresistas en el cine norteamericano tras la persecución maccarthista parecían cerrar todas las posibilidades de evolución de este modelo cinematográfico.

Pero con la revolución técnica que se produjo en los años sesenta con el perfeccionamiento gradual de las cámaras tomavistas, la aparición de emulsiones fotográficas que permitían rodar exteriores con poca luz o interiores naturales, lo cual abarataba enormemente los costes de producción al reducir la necesidad de aparatos de iluminación permitiendo además rodar acontecimientos allí donde se producían, unido a la proliferación de proyectores ligeros y transportables. A partir de allí entonces, se flexibilizó y agilizó la exhibición de films que podían hacerse ya en locales sindicales, universitarios, parroquiales o incluso en las fábricas y talleres, en aulas de cultura, en una habitación cualquiera o en la misma calle.

Así pues, se podían realizar films que aprovecharan todas estas facilidades; no como medio de lanzarse profesionalmente con un film, que permitiese a su realizador o equipo una continuidad en su trabajo, sino precisamente para salirse de los condicionamientos e imposiciones de la industria, para llevar a cabo un tipo de cine que, enlazando en cierta medida e inspirándose en algunos casos en determinados movimientos, fuese un instrumento más en la lucha de clases y no precisamente en beneficio de los poderosos, que ya lo habían venido utilizando desde hace mucho tiempo como medio para alienar a las grandes masas y distraerlas de sus preocupaciones reales, sino al servicio de la clase que nunca había disfrutado de su control: nos referimos desde luego al proletariado.

El mismo simbolismo de los títulos de las obras es bastante aleccionador y no es mera casualidad que haya suscitado tantas interpretaciones y controversias en el seno de la crítica literaria. La sencillez del argumento en estos libros, unida a la concisión descriptiva, la brevedad y fluidez de los recurrentes diálogos nos podría encaminar al terreno del panfleto, o hablando en términos cinematográficos, al “cortometraje” que es un cine de concienciación, de presentación más cuidadosa de la realidad política y social y de estudio y análisis sobre la misma.

El montaje o ensamblaje del material de que dispone el artista-novelistas lo hace exclusivamente a partir del poder de persuasión que conlleva “la palabra” con su dinamismo creador que le permite eludir el difícil contexto de dictadura que atravesaba España. Así pues, en el caso de Grosso, cabe hablar de un montaje intelectual de sus novelas en cuanto que estamos en presencia de una realidad poetizada a través de una serie de relaciones complejas de yuxtaposiciones, interdependencias y hasta de perspectivas dialécticas:

La luz nueva lancea las pequeñas bombillas, las desdibuja sobre el techo. Florencio se desprende del mandil, da la vuelta al mostrador y se asoma a la puerta de la taberna para echar un vistazo a uno y otro lado de la calle. –Y oye otra cosa que te voy a decir – continúa ya de vuelta hablando como a escondidas, vagamente, como queriéndole quitar

importancia a la confidencia que no puede reprimir más tiempo —: Que no te fíes de Antonio el de Cristóbal, que ayer hablando con el contratista, aquí mismo donde tú estás ahora — señala el trozo de mostrador donde Carlos está apoyado — se dejó caer con que te pasas las horas durmiendo y dejas los faroles sin cuidar, sin alimentarlos de aceite. Que si se entera quien dijimos te la buscas y te pone de patitas en la calle; te da el boleto rápido. [Mucha amistad y mucha leche.] Ahí como lo ves, Antonio el de Cristóbal, tiene siete gatos en la barriga p. 148.

Este pasaje de *La zanja*, además de manifestar la belleza de la prosa grossiana, nos da una idea de que el ojo-cámara del novelista no procede a una selección gratuita a la hora de escribir puesto que al combinar aquí elementos vespertinos que invitan al sueño “luz nueva”, “bombillas”, “techo”, esta fase de ascensión se verá muy pronto frustrada por la caída libre esbozada por la elección juiciosa de un impersonal “se dejó caer”, el reverso en las posibles esperanzas de Carlos “te pone de patitas en la calle” que se desvive por su jornal y que puede acabar despidiéndose de la forma inhumana “dar el boleto rápido”.

Si a este contraste de una realidad poetizada, le añadimos el cambio de planos al que asocia aquí a determinantes elementos sensoriales como la vista y el oído, percibimos con cierta nitidez datos de una imagen cinematográfica que, recordémosla, como fragmento de la realidad exterior, se ofrece al presente de la percepción del lector y se inscribe también en el presente de su conciencia. Así que estamos en presencia de una realidad artística puesto que ofrece una visión elegida y depurada de la realidad transmutada artísticamente hablando.

Pero, a pesar de todo este paralelismo con el cine, el texto literario del novelista se nutre de la savia de lo popular: “mucha amistad y mucha leche”, “dar el boleto” y “tener gatos en la barriga” son expresiones recurrentes en la forma de hablar diaria de la gente. Desde este punto de vista, como lo requería

Zavattini, Grosso como artista, pretende también hablar directamente con Dios en tanto que lo divino pasa por lo cotidiano.

Al convertir la escritura en vocación personal, la voluntad del artista es enseñarnos a ver la vida, los acontecimientos de todos los días con la misma pasión que sentimos cuando leemos un libro. De allí pues, su obsesión por observar o fotografiar una realidad aparentemente intrascendente para dejarla luego después bajo la libre apreciación del lector-espectador para que pueda sacar sus propias conclusiones. Sin embargo, al tener una suerte de consanguinidad con los más desasistidos de la tierra, se le podría objetar una cierta parcialidad; pero en su caso puntual la frontera entre la teoría y la práctica es realmente imperceptible ya que asigna a la escritura un papel fundamentalmente redentor.

En este sentido, las influencias cinematográficas del sevillano se orientan básicamente hacia una finalidad exclusivamente social. La injusticia social, la explotación del hombre por el hombre, los abusos de las autoridades y el arrinconamiento u olvido total a que se ven abogadas ciertas zonas de España son constantes en sus novelas y desde el compromiso pretende cambiar. De la misma manera que el cine social había adquirido mucha representatividad en los años sesenta, su obra, por aquel período histórico, quedaba marcado por un militatismo a favor de la causa social.

Lejos de divagar o teorizar sobre abstracciones aberrantes, en su etapa como novelista sociorrealista, Grosso nos aparece como investigador que domina a la perfección los distintos componentes de la realidad sociológica que nos viene contando. La adecuación del lenguaje o/y estilo es fruto de la atención que presta a su propia sociedad a la que quiere rescatar de las lacras que la están gangrenando. Seres humanos, objetos tanto animados como inanimados vibran en estas obras con la finalidad de transmitir al lector-espectador una idea de cotidianidad de la realidad.

Desde este punto de vista, la reducción de la complejidad argumental de estas obras unida a la relevancia del primer plano (muy recurrente) y al

simbolismo y la elocuencia de las imágenes constituyen soportes técnicos de cinematografía que se plasman en sus novelas pero desde la perspectiva de un montaje estrictamente ideológico. En todas estas obras no ocurre nada extraordinario, todo transcurre en el marco de la dimensión cotidiana de la vida pero el montaje constructivo (elocutio) y expositivo (dispositio) – hablando en términos cinematográficos – atestigua de la presencia de un observador muy atento a las inquietudes existenciales de su sociedad desde lo más trivial e intrascendente.

Pero al término del viaje que realizamos leyendo estas obras, descubrimos la dimensión conmovedora de las mismas legitimando al mismo tiempo su inconfundible valor literario. Suscribimos pues plenamente la afirmación de Pereyra cuando observa que:

Estamos acostumbrados a relacionar el cine únicamente con idea de diversión, pero su trascendencia es enorme. Con sencillos fotogramas, sin necesidad siquiera de grandes actores, puede expresarse un proceso mental complejo e íntimo, en una forma accesible al vulgo. Y esta conquista se hace precisamente, en el momento en que el mundo desencantado y escéptico busca ávidamente en la literatura, en el teatro, en el cine, la narración del problema interior y de lo íntimo¹⁴³.

En una de las muchas conversaciones que Pilete mantiene con Garabito en *La zanja*, el narrador, que, por lo demás se identifica perfectamente con la propia ideología del sevillano, se expresa en los siguientes términos:

Caminan silenciosos, sin cruzar palabra. El sol cae de plano, vertical, terrible, dorado como las gavillas amontonadas para su recogida en el borde de las cercas de los latifundios. El escape de una cosechadora se deja sentir lejano, como una queja, en la vertiente roja donde la tierra calma sustituye al olivar, donde antaño los hombres cantaran con la hoz en la mano, la sal en una bolsita de estameña, junto al pecho, y

¹⁴³ Miguel Pereyra: *El lenguaje del cine: su técnica, su estilo, su arte*, Madrid, Aguilar, 1956, p. 54.

el vinagre y el aceite de los cuencos de madera bajo la manta caminera y las botas de cuero sin curtir dejadas a la sombra de un árbol solitario mientras arañaban con los bruñidos dientes de sus hoces el cañizo crujiente de las espigas ya maduras, mientras miraban el cielo y, aun a pesar de sentirse todavía esclavos de la tierra, sus ojos tenían siquiera un destello de esperanza p. 231.

En este pasaje se ilustra a las claras el sempiterno problema del obrero o jornalero andaluz y la insalvable lucha de clases de la que no sólo se concientia el autor sino que se esmera en trastocar. Con el afán de testimoniar, el ojo-cámara del novelista no deja nada al azar, por eso justamente, tanto en *La zanja* como en *Un cielo difícilmente azul*, opta por un protagonismo múltiple, siguiendo a cada uno de sus actores-personajes en su quehacer diario, su vida familiar y social para llegar a desentrañar los verdaderos problemas de esta colectividad que sufre y de la que las autoridades locales ni siquiera se acuerdan de que existe.

Desde este punto de vista, elegir un personaje-héroe a lo tradicional escamotearía su visión totalizadora de una sociedad que no para de resquebrajarse. Esta propuesta objetivista le obliga por así decirlo a estar pendiente de todo pero dejando a sus actores-personajes la libertad a descubrirse mutuamente mediante los diálogos. En este sentido, la mirada del novelista se desdobra bajo el prisma a la vez óptico y sonoro. Así que el ojo, además de visualizar para poder ver con nitidez, se adjunta con otra función esencial que es la de “escuchar” como lo requería Paul Claudel.

Este es uno de los atributos esenciales de la imagen desde la perspectiva neorrealista. Esta imagen que, en opinión de Deleuze, supone el primer signo de crisis del cine tradicional. Al estar en crisis, esta “imagen-movimiento” tenía pues que ser sustituida por una “imagen-tiempo” que el cine italiano de la postguerra anunciaría. Este nuevo cine se caracteriza no por el dominio de la acción como en el cine tradicional, sino por el ascenso de lo óptico y lo sonoro de la mirada: los personajes más que hacer cosas las

registran, y al verlas, descubren la incongruencia subyacente en la banalidad cotidiana.

Como vemos pues, en Grosso cabe destacar el valor altamente funcional de la mirada y a la manera de Zavattini, se puede perfectamente hablar de “mirada epifánica” al permitir descubrir lo trascendente y hasta monstruoso por debajo de lo trivial.

En *Un cielo difícilmente azul*, novela publicada también en 1961 a tan sólo unos cuantos meses de *La zanja*, recoge con un gran sentido narrativo la vida de un pequeño pueblo castellano, que se apiña en torno a un suceso, el malparto de una muchacha, María, que quedó embarazada de su novio y a la que su hermano, Roque, en un gesto de honor calderoniano, obliga a abortar. El trance, que ocasiona la muerte de la joven, es el motivo al que recurre Grosso para descubrir la tremenda realidad de un pueblo asfixiado por la pobreza y la hipocresía de unos administradores locales inoperantes.

Esta novela, encabezada por cuatro dísticos rebeldes de la poesía de Miguel Hernández, se inscribe en la misma dinámica acusadora que *La zanja* y es fruto del peregrinaje que el escritor realizó por Las Hurdes y del que volvió imbuido del panorama desolador que ofrecía aquella parcela de la España olvidada. Así que su intención no es otra que la de testimoniar de manera fidedigna. Al igual que en *La zanja*, por sus secuencias, se aprecia claramente la influencia del cine neorrealista italiano. Los asteriscos o espacios en blanco que separan las mismas secuencias nos podrían retrotraer a la técnica del fundido o esfumata.

El espacio escogido en esta ocasión es Extremadura y Salamanca pero como en el cine italiano, el espacio se nos aparece constantemente fragmentado. *Un cielo difícilmente azul* dura tan sólo tres días pero este tiempo de la narración no se presenta de forma lineal puesto que de vez en cuando surgen ciertas bifurcaciones o incursiones que rompen la linealidad pero que muy a menudo le sirve al lector-espectador de contrapunto para sopesar mejor los contornos de la realidad narrada: la novela empieza por la toma de

contacto entre Ángel y Remi pero el diálogo entre ambos personajes está constantemente roto por una serie de incursiones descriptivas de la ciudad, del ventorrillo y de la carretera.

Si nos fijamos en la cantidad de personajes actuantes en esta novela, nos damos cuenta del gran poder selectivo del ojo-cámara del novelista que, al describir tantas cosas en tan breve tiempo, nos recuerda evidentemente el movimiento de una cámara cinematográfica que enfoca con mucha rapidez pero, en ocasiones, este fenómeno de ocularización rápida se torna lenta alternando asimismo los planos con el fin de dejar constancia de que estamos ante un creador que domina los entresijos de los componentes espacio-temporales:

Un toro zaíno cruza la plaza y abreva en la fuente, bajo la cruz de piedra. El sol rueda de prisa monte abajo. Simón Iglesias, el leñador – a horcajadas del poyo del estanco – aprovecha la última luz y deja caer una gota de estaño en la cuba de zinc de Marcos, el tabernero de la Costanilla. Aún juegan los niños bajo el soportal.

Una mujer sale al encuentro del médico que atraviesa el teso del pueblo:

-¿Cómo está María?

El médico aprieta el paso y no contesta. La mujer camina tras él. Lo alcanza a la altura de la casa de teléfonos, bajo el disco de porcelana azul:

-¿Cómo está María? Es mi prima. Quiero saber...

El médico se detiene unos instantes y mira a la mujer:

-¿Quién eres?

-Leonor, la hija de la Pacheca.

-Ven conmigo, Leonor.

-Sabe que no entro en la casa; que estamos disgustadas las familias.

El médico hace un gesto vago, displicente:

-Cosas que se olvidan, Pacheca, en los malos trances.

La mujer se echa a llorar, aprieta al cuello el pañuelo de seda negra, y vuelve sobre sus pasos sin contestar nada.

El médico baja la cuesta sorteando los cantos rodados de la torrentera, evitando mancharse de boñigas los zapatos de lona blanca. Los escasos hombres que encuentra a lo largo de la calle llevan la mano a la boina o al ala del sombrero de fieltro, alguno, sentado en el escalón de un porche, se levanta y da las buenas tardes.

En el cuchitril de una accesoria de Guardadardos, el carpintero saluda También al médico mientras corta un tablero de pino en el escalón del zaguán. El carpintero, mientras trabaja, coge el compás de la música del pick-up del Centro, donde la adolescencia ciudadana en vacaciones mata la abulia de su ocio veraniego.

El médico pasa el puente que enlaza el caserío con la labrantía y toma La vereda del Sotillo. Bajo el puente, el agua se escurre entre los helechos y bate los guijarros.

Llega hasta el arrabal el olor a estiércol; el dulce y espeso olor del orín, del brezo y de la madroñera pp. 21-22.

Esta técnica descriptiva basada en la acumulación fragmentaria es una constante en la novela y remontando un poco la historia del neorrealismo italiano, la encontramos en Visconti cuyas realizaciones consistían no en un análisis sistemático de los hechos sino, en una vivisección que luego es reconstruida para lograr una mayor amplitud en la totalidad de los hechos expuestos.

Desde este punto de vista, la brevedad de los diálogos, que es uno de los soportes esenciales de esta obra, unida al ritmo y al montaje de las secuencias se configuran como elementos fundamentales de un amplio proceso revisionista y que, con toda evidencia, pone en tela de juicio ciertos valores de la sociedad española erigidos como normas de funcionamiento.

Así que independientemente de la técnica del “flash-back” o analepsis que encontramos de forma recurrente en la novela y que indudablemente remiten a ciertos procedimientos cinematográficos, cabe señalar también la presencia del “flash-forward” o prolepsis que anuncian anticipadamente hechos que van a ocurrir más tarde. Tenemos un claro ejemplo de ello en uno de los pasajes finales de la obra:

La gusana abre su luz verde y azul de relámpago. Arriba, el cielo no tiene siquiera color. Tanto silencio que el tren que pasa a cinco leguas suena como si las traviesas y los goznes y los remaches se encontraran atornillados el teso del pueblo, como si la vía férrea estuviera en mitad de la plaza.

El agua suena no se sabe desde qué canalillo secreto; agua misteriosa que resbala por los tejados inclinados y rezuma de los guijarros, lame el regato y busca la pendiente, hilada en vetas platinas que derraman su azogue en los canchales. Si hubiera luna reverberaría fosforescente como el agua mediterránea, cuadriculando el pueblo, en una red brillante, como la del rostro del animal que no se nombra, del animal que se arrastra por la tierra haciendo eses p. 181.

A través pues de la condensación de ciertos fenómenos de la naturaleza y de la feminidad misteriosa del agua, se nos está preparando en realidad a funestos acontecimientos. Y así va a ser ya que poco después nos enteramos de la muerte de Manuel Alcántara, asesinado a balazos por el golfo y ladrón Nacho que a su vez muere.

Pero de estas dos novelas anteriores a la publicación de *El capirote* y *Testa de copo*, la novelística de Grosso ha evolucionado bastante, no en lo que se refiere estrictamente a la temática social, sino en ciertos aspectos técnicos. *El capirote* y *Testa de copo* vienen igualmente a testimoniar y corroborar sobre todo que ciertas injusticias acaban hipotecando totalmente la vida del ser humano. Un análisis crítico de todas estas obras escritas en un momento de gran fervor del realismo social en España no deja a salvo ninguno

de los distintos estamentos sociales, lo que viene a manifestar una vez más el alto grado de compromiso del novelista con su propio pueblo.

No obstante, el abandono del protagonismo múltiple que utilizó Grosso en sus novelas anteriores es lo primero que llama la atención de cualquier lector de *El capirote* y *Testa de copo*. De lo general pues, el novelista pasa a lo particular e individual; no por puro capricho o afán fanfarrón sino, para dar mayor credibilidad a sus relatos, ejemplificándolos a través de las peripecias y vivencias de unos personajes que acaban siendo simples desechos de la sociedad, de su propia sociedad y con la que curiosamente también se identifican.

Desde este punto de vista, el dedo acusador del novelista va más allá del caso particular de sus personajes centrales para alcanzar una dimensión más amplia y de la que en realidad no se salva nadie ya que mirándolo bien, es la sociedad en su conjunto la que está enferma. Hay sin embargo un cambio de perspectiva que se aprecia sobre todo en *Testa de copo* que, contrariamente a las novelas anteriores, en las que el narrador se limita simplemente a narrar los hechos que él “ve”, los que van sucediendo durante un día y solamente ellos, incluyendo leves incursiones en el campo de los recuerdos de algunos protagonistas.

Por eso justamente hemos calificado *Testa de copo* como novela de transición puesto que es una obra que se va a elaborar desde la conciencia del protagonista, Marcelo: lo realmente determinante es el recuerdo de los hechos vividos anteriormente. De allí pues, el cambio sustancial que vemos también en el manejo del tiempo. En *El capirote*, el tiempo de la narración es de siete meses y cinco días mientras que en *Testa de copo* todo el tiempo que constituye el soporte esencial del protagonista circunscrito evidentemente a su propio pasado se trasmuta a un presente que sólo dura veinticuatro horas.

Lo que sí nos parece realmente reseñable es que, con *El capirote* y *Testa de copo*, Grosso se va desvistiendo paulatinamente de su “ropaje neorrealista” y poco a poco se va separando así de esta tendencia que

desaparece en *El capirote* para dar más prelación al fluir del pensamiento de sus personajes en *Testa de copo*.

Con todo, *El capirote* es, con toda probabilidad, la novela del sevillano más supeditada a los estímulos teóricos del realismo social o crítico. Recordemos en este sentido que el libro fue censurado en España y tuvo que ser publicado por primera vez en Méjico. Se trata de una novela de estructura lineal y de directo enfoque acusatorio, despojada de cualquier específico matiz experimental o formalista. En una de sus conversaciones con José Luis Ortiz de Lanzagorta, Grosso aclaraba sus propósitos:

Pero me has de reconocer, a tu vez, que, en *El capirote*, escandalizado y horrorizado por los problemas andaluces, manipulé jacobinamente una realidad sin mucho esfuerzo en cuanto esa realidad era ya demagógica. Bien pudo ocurrir, y probablemente ocurrió sin que lo supiéramos¹⁴⁴.

Pero tomando perspectiva hoy, nos damos cuenta de que la valoración que de esta obra se ha hecho es algo tendenciosa y exagerada. Es una obra que cumplió su papel en un momento determinado y según los criterios de su creador. Así que hay que juzgarla dentro de su época y momento ideológico. Cuando se ha publicado en España con posterioridad, ha resultado un tanto desfasada y anacrónica. Lo que difícilmente se podrá negar es que técnicamente, supone un gran avance en construcción y fuerza expresiva.

Desde el punto de vista de la organización de sus secuencias o capítulos, lo que en *La zanja* y *Un cielo difícilmente azul* eran espacios en blanco o simples asteriscos, en *El capirote* y *Testa de copo*, en cambio, son separaciones numeradas o títulos especificados. Y aunque las dos siguen hurgando en la temática social, *Testa de copo*, como ya hemos apuntado, tiene la particularidad de ser una novela puente o de transición. Con ella, el

¹⁴⁴ José Luis Ortiz de Lanzagorta: *Narrativa andaluza: doce diálogos de urgencia*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1972, p.37.

sevillano se va a acercar a la construcción de la novela-monólogo y acentuar fundamentalmente las coordenadas de un pasado vivido desde un presente. Por eso justamente presenta en su estructura una construcción sintáctica en la que predomina el paralelismo y anuncia asimismo la nueva expresión que va a conseguir el novelista en su constante búsqueda de juego artificioso con la lengua:

El abuelo Marcelo murió la semana siguiente. Y su cuerpo (hinchado y tumefacto, manchada la mortaja de sangre – un rojo círculo como una rodaja de sandía, como una herida sobre el galete de un atuarro – a la altura de la ingle donde tuvieron que abrir para extraerle el maligno tumor) fue depositado dentro de una caja forrada de zinc, para ser velado dos días y dos noches por los peones del Consorcio, los armadores de la flota, los pescadores del trasmallo y de la nasa, y llorado por diez y seis plañideras “tapadas” de Vejer llegadas en una jardinera tirada por mulas enjaezadas con lazos negros.

Y con la salida del *Il Vecchio* de *Il Gabbiano* hacia el cementerio llegó su propia salida, también dos semanas más tarde, para a vivir con su padre a *El Zapal*, al que llegara con una caja de carne de membrillo vacía, llena de viejas fotografías familiares, dos pequeños barquitos de corcho, viejas e inservibles relingas y un par de poteras y l’*impronta della Vergine* que le dejaron sacar como recuerdo, como si aquellos hombres que hicieron el inventario del terrón quisieran desmentir las palabras de su padre para que no tuviera razón ni una sola vez:

“Poco podemos hacer por ti. Estás acostumbrado a otra vida. Naciste en buenos pañales. Mis hijos, en cambio, no han tenido siquiera el gusto de ser recibidos por su abuelo” p. 33.

A pesar de la presencia de la temática social, se aprecia con cierta nitidez lo que, de aquí en adelante, va a ser el estilo del novelista: se reactualiza el pasado a través de la memoria selectiva del narrador y con la presentación que se nos hace del cuerpo del abuelo “Marcelo”, nos recuerda asimismo la omnipresencia de una cámara cinematográfica. Desde esta

perspectiva, la cámara se convierte en espejo del pasado y por la manera tan sugestiva de presentarnos lo que ve, creemos que no sería nada temerario afirmar que la cámara crea indudablemente e incluso podría creerse que piensa.

Así que en este libro, la función reactualizadora de la cámara desempeña un papel sumamente trascendente en tanto que nos restituye las imágenes que prolongan de alguna manera la vida de los desaparecidos o reconstruye lo que ya pasó. El constante empleo de planos medios y generales más que de primeros planos, es de una gran efectividad puesto que permite la continuidad de las acciones. Los planos-secuencias dibujados permiten así seguir un acontecimiento durante todo su desarrollo, y la profundidad del campo, al consentir varias acciones simultáneas al mismo tiempo, consigue captar todo lo que ocurre en ese momento en un espacio dado, otorgando igual relevancia a todos los hechos enfocados por la cámara.

A pesar pues de este cambio sustancial que notamos en la forma de novelar del sevillano, ciertas influencias cinematográficas son realmente observables, lo que, casi en filigranas, nos encamina hacia una novela de perspectiva totalmente abierta, que le brinda la oportunidad de trastocar muchos de los datos hasta hace bien poco inamovibles de la novela: el relato ya no se va a concebir desde la linealidad en cuanto que la cronología se romperá constantemente, las coordenadas espacio-temporales se van a invertir también y la genealogía de los personajes en general se dará de forma enrevesada u oculta. Todos estos cambios, aun siendo operativos en su particular afán de desatascar a la novela que por aquellos años se encontraba en una fase de anquilosamiento llamativo, plantean desde cierta acotación, la posibilidad de restringirle al artista su gran público lector-espectador. Pero aún así, Grosso no se arredra para nada por su auto exigencia a ser fiel a sí mismo y a su época.

Pero, al ser un “eterno descontento” como diría García Márquez, el novelista es consciente de las muchas adversidades que ya se estaban dibujando en el horizonte y hasta de su propia soledad. Por eso, en un

arranque de sinceridad, cuando en una entrevista, María Dolores Fígares le planteaba el caso de los lectores y del grado de comunicación que encuentra entre su obra y sus lectores, su respuesta fue tajante y contundente:

Pues que tengo los lectores que me merezco, ni más ni menos. Cuento con que mis obras son más bien minoritarias, cultistas y cuento también con el nivel cultural bajo que hay en este país. En cualquier otro lugar de Europa, mi novela no sería de ningún modo, minoritaria¹⁴⁵.

Como ya lo habíamos anunciado, lo expuesto hasta aquí nos permite comprobar que el cine y la novela son dos campos artísticos diferentes por tanto autónomos; pero más que de dicotomías, cabe hablar de fusión. Es un hecho incontrovertible el que a lo largo del siglo XX las relaciones entre las diversas manifestaciones artísticas han ido siendo cada vez más estrechas. Del mundo de la palabra al mundo de la imagen es indudable que hay una diferencia pero dicha diferencia se esfuma y se hace imperceptible gracias al nexo que los une: el guión.

Este, con su soporte y fundamento basado en la palabra, participa de las características literarias y ha llegado a ser considerado como el género literario más moderno por sus normas propias de expresión; pero, por otra parte, participa en la labor colectiva de la realización de un film, siendo una de sus fases más importantes para posteriormente dar el salto hacia las imágenes.

Así que la relación entre cine y novela puede considerarse desde un doble aspecto: uno sería el ver las obras literarias que se han adaptado al cine, pasando por un guión que fuera el punto intermedio o nexo de unión entre lo anterior y lo posterior. Otro, sería contemplar los movimientos literarios que han tenido su repercusión en el cine con sus características particulares. Sin más dilaciones, nos proponemos examinar ahora ciertos procedimientos cinematográficos que han estado presentes en las novelas posteriores de Grosso marcadas por la búsqueda de nuevas formas de expresión artística.

¹⁴⁵ María Dolores F. Fígares: *Op. Cit.*, p. 8.

11.2. Las influencias del cine en la etapa de la reelaboración estética

Este período, que situamos aproximadamente entre los años 1968-1973 y que coincide con la publicación de *Inés just coming*, *Guarnición de silla* y *Florido mayo* fue marcado por una necesidad de experimentar cosas nuevas para sacar a la novela española del estancamiento en la que se encontraba. Esta fase de exploración de nuevas formas de expresión, además de cimentarse en una mayor intensificación de la tendencia barroca, se notan también en estas obras las no pocas influencias recibidas de otros escritores como Faulkner, Proust y Joyce. Un planteamiento intertextual con dichos pensadores nos hubiera brindado la inexcusable oportunidad de seguir profundizando en la cultura enciclopédica del sevillano y sobre todo de confirmar una vez más su gran inquietud intelectual que le ha llevado siempre a indagar en la problemática de la vida del ser humano y de su destino.

No obstante, cabe dejar constancia aquí que por querer desatascar a la novela el escritor no va a hacer caso omiso de ciertos problemas que conmueven al común de los mortales. Estas obras vienen todas inspiradas de las realidades de la vida y por nutrirse justamente de la savia de la vida, conservan indudablemente una línea realista.

El viaje que se nos narra de la isla de Cuba en *Inés just coming* no parece ser para nada el resultado de unos conocimientos meramente libresco, sino que nos recuerda de alguna manera la vida andariega de Grosso. La adjunción de un mapa en el que se señalan los lugares citados en la narración nos da una idea del conocimiento que tenía de la vida de estos isleños y de sus costumbres. La tesis machadiana de que “la realidad sólo es satisfactoria cuando uno la recuerda” toma perfectamente cuerpo en *Guarnición de silla* ya que se nos resalta y actualiza la importancia real que tuvo el Castillo en la vida de la Ciudad de Arcos de la Frontera.

En *Florido mayo*, se refleja la vida y costumbres de Sevilla en un espacio cronológico determinado: 1906-1949. Muchos de los hechos narrados han podido ser comprobados como ciertos a través de los periódicos de la

época. Así, por ejemplo, una peregrinación a Roma presidida por el cardenal Segura y que es narrada y descrita a través de uno de los personajes de ficción; o la inauguración de la Exposición de Sevilla en el año 1929.

En las tres novelas, la voz crítica del escritor se dirige a la burguesía inconsciente de su propia decadencia. Desde una postura unívoca e inconfundible, se les advierte de la necesidad imperiosa de adaptarse a la realidad nueva, a un mundo que cada vez tiende a “democratizarse” más, o estarán condenados irremediablemente a desaparecer. En *Inés just coming*, el cambio se presentará en Cuba y se hará con la revolución. En *Guarnición de silla* y *Florido mayo*, el cambio se opera en Andalucía, una región suya y en la que se ilustra a las mil maneras el caso de esta burguesía inoperante.

Desde un punto de vista técnico, se aprecia en estas tres novelas un cambio sustancial en la novelística del escritor: el argumento pierde peso y trascendencia, los diálogos y monólogos se escenifican y ganan también en intensidad en el marco de un proyecto artístico más ambicioso que es el de ver pensar a sus propios personajes con el propósito de sondear los resortes y pulsiones de sus vidas interiores. Por usar el monólogo y soliloquio junto al fluir de pensamiento de sus personajes como especial técnica de narración, estas tres novelas tienen una construcción diferente de las de la etapa del realismo social, obras influenciadas, como ya hemos visto, por la técnica cinematográfica.

Sin embargo, la elaboración de *Inés just coming* nos retrotrae a ciertos procedimientos cinematográficos. En varias ocasiones se puede detectar el ojo-cámara, que dirige el objetivo hacia la realidad circundante, y nos la presenta morosamente en una serie de primeros planos. Como muestra expresiva de esta técnica citamos la descripción de la casa de Hemingway:

Desea tan ardientemente iniciar su trabajo como cicerone que no espera que le den una contestación afirmativa. En mitad del hall, enfático, utilizando el mismo tono de voz que sin duda suele emplear ante embajadores, periodistas, estudiosos, universitarios y congresistas, señala objetos y explica procedencias: candelabros

españoles de plata oxidada, porcelanas de Sajonia, carteles de toros, cuadros de Roberto Domingo, fanales venecianos, anaqueles llenos de discos –Beethoven, Bach, Prokofiev – butacas forradas de cretona; la mesita de la bebidas favoritas llena de vinos de mesa españoles, franceses e italianos, whiskys escoceses, ginebras inglesas, tequila mexicana y ron cubano. Sucias etiquetas mordidas por el polvo sobre los cristales de unas botellas que no volverán a abrirse jamás, la cabeza de la gacela impala cazada frente al Kilimanjaro, el revistero con los Lifes que publicaran *El viejo y el mar*; la piel de su primer león cazado en África, cinegética alfombra apolillada abriendo el camino de la biblioteca donde se apilan desordenadamente miles de volúmenes dentro de anaqueles pintados de blanco. La inútil y brillante mesa de trabajo –larga y curvada como una mocha – que se mandara construir para escribir y en la que jamás escribiera. Recuerdos de Alemania, de Italia, de Francia, de España: puñales, machetas, bayonetas, rifles, una cruz gamada; moscas para pescar, fotografías familiares pp. 116-117.

Esta novela, a pesar de tener una estructura basada fundamentalmente en el monólogo, el fluir constante del pensamiento, constituye un claro ejemplo en la concepción novelística del escritor.

En *Guarnición de silla*, la forma cómo maneja técnicamente los planos del presente y del recuerdo superponiéndolos a un quiasmo estético circunscrito al mundo del trabajo y a la vida de la burguesía decadente tiene un claro fundamento cinematográfico. Todas estas novelas pertenecientes a la etapa de una búsqueda de nuevas formas de expresión artística tienen un denominador común: la práctica constante de un “malabarismo” artístico que no deja insensible a ningún lector. El estilo, la forma y el contenido adquieren por así decirlo una absoluta categoría ocultista que le exigirá a cualquier lector-espectador un esfuerzo para poder llegar a descifrar el contenido de esas obras. Si el lector se da cuenta a primera vista que en *Inés just coming* el espacio real y conocido que maneja Grosso es Cuba, En *Guarnición de silla*, en cambio, el espacio no viene nombrado explícitamente, aunque sugerido a

través de un paisaje, de un castillo o de la alusión a un escudo, si bien un poco transformado. En *Florido mayo*, tampoco hay un espacio continuo ni un tiempo continuo. De la misma manera que oculta el espacio, lo hace también con el tiempo en estas tres novelas. El tiempo de la acción narrada se va a dar a través de una serie de pistas. De allí pues, la absoluta necesidad por parte del lector de colaborar activamente con las nuevas exigencias de su texto literario.

Como hombre culto e inquieto que es, el sevillano, a pesar de las barreras, obstáculos e impedimentos que se le planteaban en su país, nunca hizo oídos sordos a todo aquello que se cosía en el ámbito europeo. Es hoy innegable que hacia los años 1960, el conjunto de la crítica especializada, para no hablar de público consumidor, manifestó ante ciertos números de films de autores jóvenes (Godard, Robbe-Grillet y algunos films de Resnais) una incompreensión que principalmente provenía de la dificultad en reconocer una significación en sus obras que trastornaban algunos criterios hasta entonces admitidos en el cine en cuanto a la temporalidad, la cronología y hasta la verosimilitud. En este sentido, algunos críticos no han tardado nada a negarles cualquier sentido y a considerarlos como balbuceos ineptos, totalmente gratuitos y desprovistos de cualquier interés.

Ahora bien, si se quieren comprender los fenómenos de renovación que han afectado al cine desde esta época, hay que relacionarlos lógicamente con los mismos fenómenos que se han producido mucho antes en el campo de la música, de la literatura y del teatro: desaparición del personaje, de la psicología individual, estallido de las formas; transformaciones que piden al espectador un esfuerzo de participación muy distinto de la actividad pasiva y privilegiada del espectador-rey que no tenía más que tragarse un texto absolutamente preparado.

Algunas obras cinematográficas de Godard, *Muriel* de Resnais o *L'année dernière à Marienbad* de Resnais y Robbe-Grillet requieren del espectador una atención especial, un esfuerzo intelectual para entrar en una temporalidad, un espacio, una cronología que no corresponden a las reglas convencionales que hasta entonces eran corrientes en el género. *Muriel*, que

podría inscribirse en el marco de los films brechtianos, representa un esfuerzo de distanciamiento de Resnais en su opción de no apelar a la emotividad del espectador en su descripción sin concesiones de su estricto comportamiento, un juego intelectual que alerta al espectador y excita más su reflexión que su emoción. Otros claros ejemplos los tenemos con *L'homme qui meurt* (*El hombre que se muere*) de Robbe-Grillet y *Week-end* (*Fin de semana*) de Godard y los dos se sitúan en el plano de la ficción aunque utilizando conceptos clasificatorios (lo imaginario, la Francia gaullista, el burgués, el Blanco, el Negro etc.) Así que todos estos cambios que se han operado en el ámbito de la cinematografía son también observables en la literatura, especialmente en la novela y el caso de Alfonso Grosso, con sus obras anteriores a las que nos hemos referido, es bastante aleccionador.

Estas interacciones constantes entre cine y literatura y particularmente con la novela, sólo vienen a corroborar hoy una verdad escueta e irrechazable: que en el dominio artístico, ningún género puede pasar del otro, casi todos se dan mutuamente la mano, llegando en algunas ocasiones a imbricarse de forma inextricable. Así que hoy más que nunca, nos podemos hacer una idea de la perspicacia y clarividencia de algunos de los noventayochistas como Azorín o Valle-Inclán que plantearon la necesidad de hacer híbridas las artes en general de forma que unas y otras estuviesen estrechamente relacionadas.

Pero aún así, nos guardaremos de hacer ciertas afirmaciones que se están utilizando ahora cómo simples tópicos como tal o cual película es muy literaria o tal o cual novela es cinematográfica. No nos hartaremos de repetirlo hasta la saciedad, el cine y la novela son campos artísticos diferentes y hasta autónomos pero que se solidarizan en el seno de una coexistencia fructífera, lanzándose, cada cual en lo que buenamente puede, a la exploración sin cuartel de la condición humana.

Si bien es cierto que el cine ha cogido mucho de la novela (argumentos, personajes, historia...), la novela también ha cogido del cine (la voz en off, ciertas técnicas visuales y audiovisuales, flash-back...). Echando la vista hacia atrás, podemos reseñar el inestimable caudal que los cineastas primitivos

heredaron y copiaron de la literatura – sobre todo de la decimonónica, de la gran novela del siglo XIX de Balzac y de Stendhal – las estructuras narrativas, las figuras retóricas, ciertos modos de construcción etc. También es verdad que los jóvenes literatos de los años 20 (Ernest Hemingway, William Faulkner, John Dos Passos) frecuentaban las salas oscuras en Estados Unidos. Eran espectadores de cine y bebieron del cine, y eso es fácilmente comprobable en sus novelas. La novela americana, con el valor trascendente que otorga a la función visual, la rapidez y concisión que plantea en sus distintos cauces expresivos es fundamentalmente óptica y elíptica. En Europa, esta herencia recibida se manifestaría entre los años 50-60 y la presente descripción que encontramos en *Guarnición de silla* podría bien servirnos de ejemplo:

La colada se estrecha a la entrada de los alcores. A uno y otro lado, el olivar sustituye a las tunas y a los pitacos. Ganadas las primeras cotas se adivina ya la ciudad. A la arena, sucede el polvo que en diciembre es barrizal y ahora es talco molido: mullido colchón microbiano para unas ruedas y unos neumáticos a los que no bastan la potencia de un motor T. T. Una lechada de cal sobre una gusanera, un nido de termes, un terrón de azúcar manchado por unas gotas de café. Greda y verde los jardines de los conventos; oro el castillo, la Colegiata, las parroquias, y, vencíendolo todo, el ocre de las rocas erosionadas del teso ciudadano y el añil del cielo que, sobre el caserío, se sonroja en hilos rosados, en flecos desteñidos de carmín, en garabatos tornasolados de gualdas soñolientos en los lienzos de las fachadas encaladas, y sobre el enjalbegado que se realiza periódicamente con toda puntualidad, en cuanto es preciso mantener intacta la fama – gloriosamente alcanzada – de que el antiguo bastión fronterizo, como conjunto monumental y artístico, representa específicamente el arquetipo de blanca ciudad sureña, donde se conjugan armoniosamente la arquitectura castrense del Medievo, el barroquismo palatino y el patético realismo de la imaginería religiosa que presiden los altares de sus iglesias p. 198.

En esta obra, hay un vaivén constante del presente momentáneo al recuerdo del pasado, un pasado cuya perspectiva temporal adquiere una dimensión esencial en toda la narración. Así que todo aquello que se percibía en *Inés just coming* como meros atisbos de farragosidad y “confusiones” se revela en *Guarnición de silla*, considerada por la casi totalidad de los críticos como obra de difícil lectura.

Pero, al penetrar en ella, con la gran armonía de su estructura en planos paralelos que nos recuerda el cine, nos damos cuenta al mismo tiempo que estamos en presencia de una obra densa y de contenido muy rico. A pesar de las dificultades reales que presenta para su cabal discernimiento, hemos de reconocerle al sevillano su esfuerzo de confrontación y penetración de la realidad histórica que, lejos de ser una huida hacia adelante, exige una gran responsabilidad que implica un cara a cara frontal con la verdad pero cuyo resultado es susceptible de darnos una satisfacción interior que la misma vida no nos da. En este sentido, suscribimos la afirmación de Zammer cuando observa que:

El arte me proporciona la ilusión de una confrontación con la verdad, que es algo que la vida no me da, porque aquél me la presenta de una forma que, a pesar de ciertas apariencias, me parece más franca, más directa, más luminosa: en mi existencia cotidiana yo esquivo la verdad y la verdad me esquiva a mí, mientras que aquí mantengo con ella una relación frontal¹⁴⁶.

En este choque frontal con la verdad de componente fundamentalmente individual, y por tanto más subjetivo que objetivo, podemos afirmar que en la ardua labor de búsqueda de nuevas formas y expresiones artísticas de Grosso, las múltiples elipsis combinadas con la rapidez de las acciones evocadas y del montaje de los planos, nos restituyen en un campo óptico y cinematográfico.

¹⁴⁶ Christian Zammer: *Cine y política*, Salamanca, Sígueme, 1976, p. 49.

Visto desde la perspectiva moderna, es innegable que el cine ocupa un lugar privilegiado en la sociedad actual. Los enormes medios de difusión de que dispone, el poder de fascinación que ejerce sobre las masas, hacen de él uno de los medios de transmisión más importantes que se hayan conocido hasta ahora. Es más: parece ocupar progresivamente el papel desempeñado clásicamente por la literatura entre los jóvenes que, viviendo en un universo en que la imagen se ha convertido en un elemento familiar y aún preponderante, encuentra en él un medio de expresión privilegiado quizá más cercano a ellos que el libro. En cualquier caso, la apetencia de los jóvenes por el cine es un fenómeno que induce a reflexionar sobre lo que para ellos representa este arte, sobre el papel que desempeña y sobre lo que esperan de él.

Pero se ha producido otro fenómeno aún más significativo. Es un hecho de que en Europa, y particularmente en Francia (esto empieza a producirse también en los Estados Unidos), el cine ha alcanzado un estatuto más “noble” que aquel a que se le relegaba en los años anteriores. La ambición de los cineastas es pues hacer del cine algo equivalente a la literatura, es decir, no solamente un instrumento de consumo destinado a ingresar dinero y distraer a las masas, sino también un instrumento de conocimiento o de expresión cuyas exigencias serían tan elevadas como las que presiden la literatura o la pintura de calidad, poco conocida del gran público, poco apreciada por él y cuya última preocupación es precisamente gustarle.

Para estos realizadores, el cine es un medio de expresión específico que utiliza imágenes, movimientos, personajes, ritmos, organiza el tiempo y el espacio, crea una forma y, como todas las artes, intenta expresar una problemática de una manera adecuada o distinta. Estos realizadores son creadores al mismo título que los escritores o los pintores. Tienen una visión personal y coherente del mundo y un estilo que han creado y que en definitiva es su medio de expresión como los colores para un pintor o los sonidos para el músico. Lo que le interesa al auténtico cineasta no es repetir lo que otros han hecho o sacar partido de ello, sino que busca expresar un contenido sin

preocuparse en saber si está al gusto del día o si el público va a acoger su obra favorablemente.

Como vemos pues, entre cine y literatura no hay subordinación alguna y siendo dos representaciones artísticas creadas por el hombre y para el hombre, los dos están condenados a aliarse, a tenderse la mano en el escabroso camino de búsqueda del destino siempre cambiante del ser humano. No obstante, independientemente de estos cambios señalados en la concepción del espacio y del tiempo en la novela de Grosso, se añade otro no menos importante y que se refiere a la función asignada a los personajes. Ya no interesan los personajes-tipos con rasgos identificativos que desembocan a ciertos aspectos psicológicos como tradicionalmente se planteaba en la novela. Al romper también el viejo concepto del argumento, los distintos componentes novelísticos de antes son distorsionados y dislocados con el fin de explorar técnicas nuevas que restituyan a la novela la misma complejidad de la condición humana.

De allí pues, la trascendencia de los monólogos interiores y de los soliloquios en estas obras de Grosso y que permiten al ojo-cámara del narrador, en muchos casos, inmiscuirse en el pasado más remoto para extraer de allí la quintaesencia de unos recuerdos que no hacen más asentar el proyecto del escritor, que no es otro que el de ver pensar a sus personajes. Desde este punto de vista, no le quitaremos razón a Bloch cuando afirma que:

El objetivo fundamental del monólogo interior o del soliloquio es recuperar la integralidad del ser humano: se trata de recuperar totalmente al ser humano por medio de la escritura porque el monólogo interior y el charloteo también existen y añadirlos al discurso ordenado es como enriquecer con una precisión y una significación nuevas la representación de la realidad que, sin ellas, sólo sería parcial¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Jean Bloch-Michel: *La nueva novela*, Madrid, Guadarrama, 1967, p. 123.

Pero junto a la presencia de los monólogos y soliloquios que adquieren mucho peso en el discurso narrativo, el valor tan rastreador como penetrante de la mirada y del objeto se hace preeminente. Este pasaje de *Guarnición de silla* es ilustrativo a este respecto:

El fulgor de la bombilla se encuentra atenuado por un cucurucho de papel, por la doble página torpemente caligrafiada de una libreta escolar, sobre cuyos renglones se recortan – al trasluz – las erres abarquilladas del lápiz calificador. Alrededor de la luz, ciega y deslumbrada, agoniza la mosca de los arrayanes, la azul mosquita de la vendimia, la nocturna moscarda de los jardines y parterres en flor. Los contornos de la celda se diluyen en grises manchas que terminan adelgazándose en sombras oblicuas que descienden de las vigas y alcanzan el embozo. La cara, el pecho, los hombros y las manos se encuentran sumergidos dentro de esta penumbra azulada desde la que, despierta lúcida, advierte que otro día ha escapado y que a su noche – última, sin duda – no sucederá ya ningún nuevo amanecer p. 274.

Este pasaje nos muestra hasta qué punto se concede especial interés a la descripción de los objetos. Así pues, muchos de los elementos que constituían el soporte básico de la novela van a cambiar: la psicología deja de adquirir tanta trascendencia, se crea igualmente una auténtica “escuela de la mirada” dirigida hacia los objetos y, en algunas ocasiones, hasta la objetivación del ser humano se convierte en evidencia. Todas estas técnicas nuevas con las que se va a “vestir” la novela desembocan en la constatación de que deja de ser la historia de la aventura acontecida a uno o varios personajes, sino la aventura misma de la novela que se está haciendo y para el lector, de la novela que se lee.

Como consecuencia de ello, el arte novelesco se convierte pues en un arte de la mirada, en la descripción atenta, pero limitada de lo que se ve. Este afán de querer ver más y de escuchar la mirada raya en cierto objetivismo. No sería de más recordarlo aquí, el objetivismo fue desde el principio fuertemente

vinculado al cine y surgió como una manifestación de otra serie de corrientes literarias. Muchos de los teóricos han coincidido en señalar sus líneas conductoras que partirían de la fenomenología de Husserl para llegar al cine objetivista, teniendo como eslabones de la cadena, las teorías de Merleau-Ponty y “le nouveau roman” francés cuyos máximos representantes fueron Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor y Samuel Beckett.

Respecto de esta “nueva novela”, las interpretaciones en el seno de la crítica literaria fueron múltiples y suscitaron innumerables debates y discrepancias. Lo esencial aquí, es que nos encontramos con algo “nuevo”, “distinto”, con una renovación de la novela, con una “novela nueva”, cuyo supuesto consiste fundamentalmente en declinar muchos de los cimientos tradicionales en los que la “novela vieja” se asentaba. En este sentido, de aquí en adelante, ciertas estructuras y formas de la novela tradicional van a ser consideradas irrealistas. Al considerar el aspecto literario de esta escuela muy vinculada al cine, Guillermo de Torre estima que su punto de partida fue el mismo cine, con el predominio de lo visual sobre lo descriptivo, el “behaviorismo” o conductismo que tuvo tanta influencia en la novela norteamericana y que llegó incluso a reaccionar contra la literatura comprometida del existencialismo, recurriendo para ello a un espacio abstracto e intemporal.

No obstante, cabe señalar que estos representantes de la nueva realidad novelesca no forman para nada una escuela coherente, con una estética bien definida. Cada cual aborda la realidad y el discurso novelístico según sus propias sensibilidades. Así por lo menos lo daba a entender Robbe-Grillet que, al explicar los planteamientos de este “nuevo realismo”, llegó a dejar claro que se trata de establecer nuevas relaciones entre el ser humano y el mundo. Dicho de otra manera, se trata de inventar la novela y por ende al hombre.

Con estos nuevos presupuestos, es cierto que la novela inicia un periplo radicalmente diferente al término del cual elegirá indudablemente a sus selectos destinatarios, y en este sentido, la novela se hace elitista. Descifrarla

se convierte también en una tarea sumamente difícil y sólo unos cuantos tendrán capacidad y aptitud para ello. *Inés just coming* y *Guarnición de silla* constituyen una buena muestra de ello. Profundamente deshumanizada, la novela corre inevitablemente el riesgo de claudicar sobre sus referentes y valores epistemológicos. Cabe ahora preguntarnos, ante este nuevo panorama, el sentido que el “nuevo realismo” va a dar a la realidad.

Sorprende mucho la visión del mundo que estos teóricos de la “nueva novela” defienden y plasman en sus obras. Frente a la realidad conocida, estudiada, reproducida miles de veces, percibida por todo el mundo al primer vistazo, tenemos la realidad del novelista, desconocida, invisible, que exige un nuevo modo de expresión para revelarse.

Desde finales de la segunda guerra mundial, intervienen en el desenvolvimiento del mundo nuevos factores: la autorregulación, el capitalismo galopante, el mecanicismo etc. Lo humano pierde parte de su realidad esencial, tanto en el plano individual como dentro de la comunidad; cobra especial trascendencia el mundo de los objetos que adquiere su autonomía al tener su propia estructura y sus propias leyes. La moraleja que ya hemos sacado de estas obras de Grosso no dista mucho de la filosofía de Michel Butor que sostiene que el mundo en que vivimos se transforma con gran rapidez y las técnicas tradicionales resultan incapaces para reflejarlo; o sea que la nueva realidad exige procedimientos narrativos nuevos.

Pero aún así, la realidad circundante del artista y creador queda casi siempre como su mayor fuente de inspiración y el caso del sevillano es bastante aleccionador a este respecto. A pesar de su manifiesta voluntad de búsqueda de nuevas formas de expresión artísticas, tanto en *Inés just coming* como en *Guarnición de silla* se solapa una crítica áspera a la sociedad de su tiempo a la que invita a adoptar nuevas formas de vida y comportamiento ante un mundo en constante mutación. Esta España de tiempos inmemoriales a la que tantos siguen soñando y a la que se agarran desesperadamente está irremediablemente perdida y conviene por tanto amoldarse a los nuevos presupuestos de la realidad.

Como vemos pues, por mucho que se quiera revisar ciertos fundamentos de la dinámica novelesca, subyace un parámetro insoslayable: la realidad social por ser de alguna manera el alfa y omega de la creación artística. Así que a la manera de los teóricos de este “nuevo realismo”, Grosso adopta en realidad una triple actitud de denuncia, exploración y adaptación. Al igual que ellos, para dar forma a sus propósitos renovadores, suprime las explicaciones psicológicas, la profundidad de los personajes y hasta desdeña de su propia postura omnisciente como creador harto capacitado para penetrar en todos los sitios y rincones, en todos los pensamientos. Contrariamente pues a la realidad sobreexplicada del relato decimonónico, opta por pasear al lector por un campo real subexplicado.

Al plantear la novela como “un saco en el que todo cabe”, la nueva realidad revelada por sus obras viene integrada por su propia cultura, su experiencia literaria, filosófica y artística. Pero aquí justamente, conviene dilucidar el sentido de la realidad, puesto que, calando hondo, nos damos cuenta de que existen dos formas diferentes de realidad: una realidad que cada uno ve alrededor de sí, que cada uno es susceptible de captar si se encuentra frente a ella, una realidad pues conocida y que ha sido investigada, estudiada y expresada en formas conocidas, reproducida y hasta imitada. No es desde luego ésta la realidad a la cual se dirige el escritor. Este tipo de realidad no tiene mucha trascendencia ya que no significa para el hombre de letras más que una apariencia. La realidad para el escritor es lo invisible, lo desconocido. Es aquello que le parece ser primero, lo que no se deja expresar por formas conocidas y ya utilizadas, pero que exige para desvelarse una nueva forma de expresión, un nuevo enfoque:

Los corredores, esterados de palma trenzada, de capachos y redores, permanecían desiertos como el resto de las habitaciones distribuidas entre los cuartos de los huéspedes y el palomar del segundo piso. Hasta ellos, por el contrario, penetraba invariablemente la luz diáfana que sólo en ocasiones, según la estación, inundaba todo el conjunto arquitectónico, excesivamente pequeño para resultar un auténtico

palacio y demasiado grande para ser sólo y exclusivamente casa solariega.

Para llegar a los antiguos dormitorios del servicio sería preciso subir de nuevo un tramo de escalera, la misma del sobrado, aunque éste forme un mundo aparte y misterioso, y sólo a él correspondiera – y corresponda – el disfrute absoluto del silencio y de la soledad. No se trata de un espacio determinado, sino de una serie de ellos que se reparten a lo ancho de todo el edificio: entretabiques, entremuros, bóvedas huecas, falsas bovedillas (donde no consintiera Leonardo permanecer escondido, no por heroísmo, sino simplemente por confianza, pensando que a él, que no militara jamás en ningún partido político, que amaba la República – que ayudaran a traer a sus maestros – en la misma medida en que amaba las rosas, los claustros de los conventos, el olor de incienso de las iglesias, las misas de pontifical, los labios rojos de las muchachas, los campesinos, la música popular, el Romancero, y al destronado rey; sí al rey, en su perfil de moneda, ya la reina con sus medias blancas y a los infantes, con sus coches descapotables y sus calcetines sport, nadie podía odiarle), cornisas y templetes pp. 264-265.

El novelista, además de transcribir fotográficamente, construye, evoca “lo real” que se esconde de las cosas visibles. En cuanto al narrador, no sólo que describe las cosas que ve, sino que las inventa. De allí pues, toda esta carga descriptiva sobre unos objetos aparentemente sin importancia pero que conllevan cierta significación trascendente. Las novelas escritas bajo la influencia del “nouveau roman” francés son perceptibles a primera vista y se identifican por una presencia masiva de objetos. La mayor objeción que se les puede hacer a estos teóricos de esta forma nueva de novelar es sin lugar a dudas la gran prelación que tiene dichos objetos sobre el universo humano que tienden, en algunos casos a objetivar al hombre. Esta aparente contradicción se disuelve enseguida en tanto que la narración misma se centra en la objetividad, en la visión exteriorizada de las cosas.

Este afecto a los objetos se plasma en la elección juiciosa de las secuencias descriptivas que dominan claramente las otras: la explicativa, dialogada, argumentativa o narrada. En este “nuevo realismo” pues, la descripción va a desempeñar un papel sumamente importante. Recordemos en este sentido que la descripción representó un eslabón insoslayable en la novela decimonónica y sirvió para reconstruir escenarios, trazar perspectivas familiares para el lector, mostrar con minuciosa detallismo los interiores, contornear un universo estable.

Frente al mundo utilitario, humanizado, de la novela clásica, la postura de los objetivistas es distinta. Los objetos se van a liberar de su falso misterio, de su interioridad. Para Robbe-Grillet por ejemplo, los objetos descritos por un hombre comprometido en una historia perfectamente humana resultan siempre un poco raros, inquietantes y extraños. Para Nathalie Sarraute, forman un mundo que no es del autor, pero que querría que fuese.

Otra explicación lógica que le encontramos a esta tendencia de objetivar con frecuencia es que en la percepción de la realidad actúa preferentemente la vista. De esta manera, el novelista logra descripciones precisas, con indicaciones espacio-temporales determinadas, con un detallismo que en ocasiones nos acerca al procedimiento acumulativo naturalista. El hombre ya no va a plantearse la suprema posibilidad de convertirse en “dueño y poseedor” de la naturaleza como venían postulando las teorías cartesianas, sino de mantener sólo el punto de vista, el testimonio.

Así, pues, el hombre y las cosas se van a distanciar de manera inevitable, pero la distancia entre objetos en sí se va hacer secreta e interior. Estamos entonces muy lejos de la proyección sentimental que modifica la visión del paisaje. Por todo ello, los “nuevos novelistas” van a desdeñar el visceral y analógico retrato tradicional; prescindirán de los datos psicológicos y de otros muchos más, como si el personaje hubiera dejado de ser una preocupación para ellos.

No obstante, y volviendo al caso de Grosso, su afán renovador no es para nada comparable con casos extremos y emblemáticos como Robbe-Grillet o Nathalie Sarraute que pasan literalmente del compromiso de la literatura en las cuestiones sociales, económicas y políticas que han marcado siempre la dinámica de la vida del ser humano y postulan como único compromiso la literatura. Por eso, la crítica marxista no se ha hecho esperar al poner en tela de juicio los mismos fundamentos de este “nuevo realismo” del que no sólo dudan de su profundidad sino también de su funcionalidad al no ofrecer suficientes y sólidas perspectivas que les permitan captar mejor las realidades contemporáneas y un conocimiento más completo y más eficaz.

Como vemos pues, la crítica marxista es bastante incisiva puesto que se asienta en la dimensión eminentemente social de la vida del ser humano. Al excluir sistemáticamente el mundo real, al privar a los personajes de determinantes sociales, la “nueva novela” pierde profundidad realista. La sociedad es tan importante para el hombre como los objetos materiales. Por eso, mostrar a los personajes separados de todos sus lazos sociales no es más que elaborar abstracciones confusas.

Inés just coming y *Guarnición de silla* no llegan a estos extremos. Es evidente que en estas obras queda muy lejos la figura inconformista y batalladora de su autor, pero aún así, su voluntad manifiesta de desatascar la novela española de aquel entonces no es para nada incompatible con la responsabilidad moral que tiene con su sociedad y de la que nunca ha claudicado. A pesar de muchas de las técnicas renovadoras de las que se vale el escritor, como ya hemos mencionado, los múltiples procedimientos de ocultación y dificultación de los relatos, unidos a un barroquismo incipiente predestinan estas obras para una minoría selecta y cuestionan posiblemente la idiosincrasia de los mismos andaluces y singularmente de los sevillanos.

Con todo, a la hora de abordar la trayectoria novelística de Grosso, se ha de tener muy en cuenta las circunstancias históricas que vivió. Al contextualizar aquí la totalidad de las obras-soporte del presente trabajo, nos damos cuenta de que el escritor tenía muchas batallas abiertas en el frente y

contra un enemigo verdaderamente temible: el franquismo. La publicación de todas estas obras coincidió con un período en que no era fácil hablar, escribir o proyectar algo en las pantallas. La cultura se veía literalmente amordazada pero el arte supo revelarse como genuina manifestación de la inteligencia humana y por ello, pudo fraguarse unas vías de expresión susceptibles de soslayar cualquier tipo de adversidad. En este sentido, no sería de más recordar tres fechas tempranas en las que se logró romper el silencio impuesto por la censura: 1942, año de publicación de *La familia de Pascual Duarte* de Cela; 1949, estreno de la obra teatral *Historia de una escalera* de Buero Vallejo; y en 1952, año en que llegó a los cines *Bienvenido Mr. Marshall*, la película de Berlanga.

No es casual que la novela fuese la primera en encontrar de nuevo un lenguaje propio, que la siguiera algo más tarde el teatro y que el cine precisase más tiempo para procurarse una cierta libertad de movimientos frente al poder opresor de la censura. Esta gradación refleja el rigor matizado de la vigilancia, que en el medio de comunicación más influente, el cine, era, lógicamente, mayor que en una novela destinada a la lectura privada. El teatro tenía u ocupaba una posición intermedia, ciertamente era su audiencia más limitada o reducida que el cine, pero al tener las representaciones carácter público, estaban sometidas a un control más duro que la lectura de la novela.

Pero, independientemente del momento en que se quiera fechar el comienzo de la emancipación literaria, desde comienzos de los años 50 el fenómeno fue ya imparable, o, recogiendo una observación de Ricardo Doménech: desde entonces, “se acabaron las bromas”¹⁴⁸. Ahora había personas jóvenes a las que ni la censura ni las amenazas podían ya reducir al silencio. Ellas hicieron rayar la literatura y el cine a una altura considerable, por mucho que les doliera a los que detentaban el poder.

En el ámbito cinematográfico, el neorrealismo italiano se reactualizaría de forma original con jóvenes como Miguel Picazo, Fernando Fernán Gómez y

¹⁴⁸ Ricardo Doménech: *El teatro de Buero Vallejo: Una meditación española*, Madrid, Gredos, 1973, p. 23.

Carlos Saura. Habiendo bebido ampliamente de las fuentes de muchos de los pesos pesados de la escuela italiana como Visconti, Rossellini y De Sica, redescubren el cine en su dimensión de auténtico catalizador social, trasmutando muchos de sus conceptos que eran firmes.

En el ámbito de la novela, más allá de la figura de De Sica y de Zavattini, los escritores toman bastante perspectiva inspirándose de las obras de unos creadores clave en el desenvolvimiento de toda la novela contemporánea mundial. Estos escritores catalogados dentro de lo que se ha venido llamando la “generación perdida”, son eslabones fundamentales en el avance de la novelística del siglo XX, con hombres como Faulkner, Hemingway o Caldwell que consiguieron realizar dentro de la literatura de su país un cambio importante. Con ellos acaba la literatura humanística americana de tradición inglesa, psicológica, optimista y puritana, y mediante un realismo pesimista y articulado sobre el contorno social, se abría una novelística más auténticamente norteamericana, con su lenguaje y sintaxis propia, pero sobre todo, con problemas y contenidos particulares, como el desempleo, la delincuencia o la segregación racial. Pronto estas cuestiones literarias fueron traspuestas a la pantalla y, a pesar de las dificultades de la guerra y su etapa posterior, nos encontramos cómo son elevados al cine no sólo las obras de estos autores, sino, y sobre todo, su problemática que coincide con un momento de máxima toma de conciencia del pueblo americano. Así, nos encontramos con personajes hundidos y sin ánimo de Hemingway, el ruralismo de Faulkner, con su inmediatez y sensibilidad que parecen abarcarnos. Además, pronto estos autores empiezan a colaborar en los guiones de películas de esta época en las que transmiten problemáticas parecidas a las de sus novelas.

Como vemos pues, las fuentes de inspiración eran en realidad múltiples. Traspuesta toda esta problemática en el ámbito marxista, se podría afirmar que la historia general de la humanidad se ha manifestado siempre por una constante lucha de clases, pero no se trata aquí de interpretar la realidad de distintas formas sino que lo más determinante es transformarla. Así que la

historia de los pueblos, las revoluciones sociales y los contantes progresos técnico-científicos han desempeñado un papel sumamente importante en el devenir del cine que muy pronto intercambiaría – como ya hemos visto – determinantes datos con las demás manifestaciones artísticas, especialmente con la novela para seguir indagando en el destino del ser humano.

En el caso de un escritor como Grosso cuya inquietud intelectual le ha llevado no sólo a leer incansablemente sino también a convertirse en trotamundo infatigable, la evolución del arte y sobre todo de la novela con sus crisis momentáneas no le resultaban ajenas. En la entrevista que le concedió a Antonio Núñez, nos lo puntualiza en estos términos:

Creo que la novela es como una cosa viva, y aunque me preocupa la técnica novelística – esto está demostrado – no la estimo imprescindible. La mecánica sola no es arte, no es novela. La mecánica sirve sólo cuando se tiene auténtico talento de narrador. Toda experiencia novelística nueva me interesa porque creo en el progreso, pero la novela no es sólo eso. Hace falta algo más. El oficio es indispensable, pero solamente con oficio no se es novelista¹⁴⁹.

La concepción que el sevillano se hace de la novela como “un saco donde todo cabe” se erige pues en fundamento de autoafirmación de su propia identidad en tanto que le permite, por un lado, arraigarse en su propia cultura y tradición (su neobarroquismo es ilustrativo a este respecto) y abrirse al exterior para asimilar activamente otros valores humanísticos que comparte por lo demás con muchos artistas y pensadores y de allí pues, su universalismo.

Hechas todas estas consideraciones sobre la obra grossiana y analizados muchos de sus componentes cinematográficos, abordamos por último el análisis de *Florido mayo*. La gran calidad de la prosa de esta obra, unida a la verdad irreprochable del artista que eleva la memoria a categoría

¹⁴⁹ Antonio Núñez: *Op. Cit*, p. 4.

novelesca subvirtiendo en esto las poéticas del siglo XIX convierte a *Florido mayo* en logro irrepetible.

Muchas son las páginas que la crítica literaria le ha dedicado a esta obra cuya dimensión poética constituye sin lugar a dudas un renacer del escritor pero, un renacimiento precedido por una ineluctable fase de ensimismamiento desembocante en el “spleen” baudelairiano que le da tiempo al artista de concienciarse de la inmensidad de sus adversidades. Pero al final, al igual que el Cristo, perdona. Esta redención o reconciliación se hará por vía de la escritura que tendrá como una de sus misiones trascendentales, erigirse en holocausto generoso y catarsis redentora. Entre las muchas consideraciones que se han hecho de la obra, nos quedamos con la de Dolores Fígares cuya perspicacia le ha llevado a manifestar de forma rotunda que:

Con *Florido mayo*, se puede decir que Alfonso Grosso ha escrito la obra de su vida. Durante muchos años ha ido amasando las ideas, si se pudiera decir, amontonando demonios y recordando ratos amargos. Al final, ha soltado todo su lastre y se ha sentido como liberado, ligeramente descansado de su peso, ante un *Florido mayo* que tiene mucho de cultismo, de sarcasmo, de ironía, pero sobre todo, está lleno de dolor¹⁵⁰.

En esta obra, el argumento se reduce a lo mínimo: en la primera parte, Alberto Gentile, pintor, se encuentra en el aeropuerto esperando la llegada de Chúcaros el torero. Bebe, monologa y habla en voz alta formando un gran revuelo. A través de este monólogo, una vida se desarrolla ante nosotros, llena de recuerdos y visiones.

En la segunda parte, el mismo personaje se encuentra en el cementerio realizando la exhumación de los restos de su madre. Monologa y habla en voz alta. Y, como en la primera parte, una vida llena de recuerdos y evocaciones

¹⁵⁰ María Dolores F. Fígares: *Op. Cit*, p. 8.

se desarrolla ante el lector. Como hay tantas historias rememoradas y en las que Grosso encuentra el fundamento de su propio ser y de sus circunstancias vitales, difícil resulta por consiguiente catalogar la obra. ¿Es una elegía a sus seres queridos?, ¿la exaltación de su Sevilla natal que siempre llevará desde lo más profundo de su corazón?, ¿una crónica familiar o una autobiografía? Sería sinceramente un gran atrevimiento de nuestra parte afirmar taxativamente que es una cosa o la otra, pero en cualquier caso reúne muchos componentes de cada uno de los interrogantes a la vez que confirma la más firme convicción del hombre-artista en el poder liberador del arte.

Ahora bien, esta levedad en el argumento no supone vaciedad bajo ningún concepto. Todo lo contrario. Suceden y se nos narran tantos hechos a través de la novela, realizan su vida ante nosotros tal cantidad de personajes y se entremezclan tantos datos ciertos y de ficción que la línea argumental no se deja ver con claridad.

No obstante, la riqueza del texto literario es indudable por las muchas fuentes que reúne. Independientemente de las innumerables influencias que recibió Grosso y a las que ya nos hemos referido, en esta obra, la presencia de Faulkner, Proust, Joyce y de los novelistas franceses del “nouveau roman” es perceptible. Si bien es cierto que en esta novela se nota menos la influencia cinematográfica en el escritor, pero en algunos de sus pasajes, el enfoque de muchos detalles nos recuerda el movimiento de una cámara que en función del ángulo de nuestra propia visión ejerce una cierta focalización bien distinta:

A ritmo de crujientes suelas de respunteados zapatos de cabritilla, Alberto, el Artista, baja de dos en dos los escalones de rejal festoneados de azulejos. Al llegar a la meseta pasa suavemente las yemas de los dedos de su mano izquierda por los nacarados bordes de los pétalos del nardo que lleva prendido en el ojal de la solapa y ejerce en seguida una ligerísima presión en el tallo para que la flor se perfile, arrogante y vertical, sobre el entramado del hilo holandés de su inmaculada y relampagueante chaqueta recién planchada por las amorosas manos de su prima Natalia. Luego, ante de terciarse ligeramente por el *panamá* flexible, el Artista contempla unos instantes,

casi distraídamente – con cierta singularísima mezcla de desdén y nostalgia – el pez platino que sostiene en su diestra el arcángel Gabriel, hierático y desvaído, en el gran lienzo de verdes minerales, sofocantes carmines y azules tormentosos, que preside el descansillo de la escalera, que él mismo tan fielmente copiara años atrás cuando era alumno de la Escuela Superior de Bellas Artes y que, en vista de su extraordinaria identidad con el original, mereciera el honor de ser enmarcado con una noble caña estofada que el tío Felipe trajera una mañana de domingo, en un coche de punto, del monasterio San Clemente, el infausto y lúgubre invierno que las monjas del Espíritu Santo se vieron obligadas a sacar a subasta su colección de cornucopias, relicarios y espejos olvidados en los desvanes del cenobio desde el bienio de los Cantorales pp. 28-29.

El detallismo, que es una constante en las descripciones con presentación y acumulación de objetos atestigua un cambio sustancial en la manera de novelar. Se nota asimismo una variedad en la técnica descriptiva, lo que presupone que el autor se está inclinando hacia un culto a la palabra y explora por así decirlo su variedad y expresividad que en muchas ocasiones llega a alcanzar una auténtica función poética.

La novela se nos presenta dividida en tres apartados, “Espejismos” y “Ensoñaciones”, en los que se nos da el monólogo de Alberto Gentile, monólogo ordenado, de construcción sintáctica correcta, dentro de un estilo barroco que admite largas digresiones, incisos y paréntesis. La tercera parte, “Oratorio”, se presenta bajo una sola pieza: el monólogo de Delia y sin puntuaciones de transición de una idea a otra, un bloque compacto como forma de pensamiento mismo pero un monólogo que dentro de su desorden, ejemplifica perfectamente el trabazón entre el presente y el pasado evocado. Alternando con el monólogo de Alberto Gentile, encontramos la narración presentada por “el cronista” que adopta dentro de las particularidades propias del estilo barroco, las técnicas características a su género: presentación y descripción de hechos y personajes.

En esta novela, igual que en *Inés just coming* y *Guarnición de silla*, tenemos una perspectiva abierta con claro matiz barroco. Le toca por tanto al lector formar parte integrante de la novela con la difícil tarea de reconstruirla. Intensificado este recurso y más plenamente conseguido en *Florido mayo*, la obra presenta tantos entresijos que el lector tiene la sensación de estar ante un mosaico con la farragosa papela de rediseñarlo para su cabal interpretación.

Al igual que en *Inés just coming* y en *Guarnición de silla*, la cronología del tiempo está constante rota por los saltos constantes del presente al pasado que el narrador se empeña en redescubrir porque además de justificarse a sí mismo, constituye un procedimiento narrativo recurrente por medio del cual posiblemente el autor, Grosso, intenta conseguir la adhesión del lector más allá de la dimensión subjetiva que encontramos en cualquier proceso de creación artística. El espacio, como el tiempo, no es continuo. Así pues, distinguimos el espacio “real” al que se alude en la novela y donde la obra fue concebida y escrita: la casa de Valdelaencina:

Aquí me tienes sí, sentado en el sofá de pana ajada (ya sin canales, sin flecos y sin pespuntos – que huele a momia, a pergamino, a enfolio de incunable, a limón agrio, a ortigas y alas de murciélagos – tras haber dejado colgado en el espárrago del vestíbulo – donde a mi llegada una colonia depuras afilaba sus uñas en la estera florecida de lilas y geranios – mi sombrero *stetson* – antes de aflojar mi cinturón – un punto sólo en la hebilla para no desnivelar el peso de mis revólveres con los digitales de los gatillos cuidadosamente limados –, de desprenderme de mis espuelas de estrella, de descalzarme de mis botas y liberarme de mis guantes de piel de perro), desmadejado, somnoliento, inmerso en la penumbra anaranjada de la luz de la tulipa del reverbero, contemplando asombrado no ya la destrucción consumada, sino sus residuos, como los de un naufragio que hubieran arribado a una orilla marítima tras años de singladura, navegantes fantasmas flotando a la deriva por todos los mares del mundo: estores enmohecidos, carcomidas persianas, espejos lagrimeantes, reventadas gavetas, metales oxidados, pantallas agusanadas p. 277.

Existe asimismo un espacio de “ficción” que en “Espejismos” es un aeropuerto y en “Ensoñaciones”, un cementerio. A este espacio de “ficción”, se circunscribe también otro, un espacio que denominamos del “recuerdo” en el que aparecen Valdelecinosa, el Aljarafe y Sevilla, nunca nombrado directamente y siempre señalado de modo indirecto o simbólico.

En cuanto a los personajes actuantes en la novela, podemos señalar que es en *Florido mayo* donde aparecen más personajes, una gran galería de ellos actúan y desarrollan no toda su vida, sino un momento esencial y significativo de ella ante el lector. Los personajes reales se unen así a los de ficción, y en esta narración los personajes reales serán los toreros, cuya presencia es constante en la novela y que interpretamos como un leitmotiv que nos retrotrae de alguna manera a ciertas hazañas del pasado, a la tragedia y a la muerte. Sin embargo, otros personajes reales serán citados sólo a través de sus siglas. Así, P.C.S.S.A nos recuerdan al cardenal Pedro Segura, de imborrable memoria en Sevilla.

Así pues, la novela tiene una construcción geométrica, y en cada una de las partes, hay un grupo de personajes, unidos todos por la figura central de Alberto Gentile. Desde este punto de vista, *Florido mayo* es un gran logro artístico a pesar de las objeciones formuladas por la crítica literaria. La exquisitez de su prosa y la suntuosidad de sus imágenes atestiguan de su indudable calado poético. La obra es la culminación de un largo proceso de aprendizaje en el que Grosso tuvo que limar muchas asperezas con sus detractores y a pesar de las múltiples adversidades que jalonaron su vida y labor artística, al final todo se queda en recuerdos, denuncias y absoluciones.

De lo que no cabe duda es que el gran retablo novelesco con que soñó siempre el sevillano lo supo abordar con *Florido mayo* y aquello lo vio de forma acertadísima Vilumara al afirmar al respecto que:

Florido mayo es la síntesis de más de tres lustros de actividad literaria, el resultado de una sabiduría técnica y formal adquirida durante ese tiempo, la suma de las experiencias vividas y asumidas, la expresión de

los fantasmas propios, del propio y singular mundo que sus sentidos hacen llegar a sus células cerebrales¹⁵¹.

Pero, esto no quiere decir que Grosso haya escrito sus Memorias puesto que, como ya hemos apuntado, en la obra hay muchas pinceladas que denotan cierto autobiografismo al ser el novelista descendiente de emigrantes italianos que llegan a Andalucía en el siglo XIX, crecidos en una época que tenía de dorada lo que las hojas otoñales; sobrino también de pintores académicos (un tío del novelista y homónimo suyo es realmente un pintor); artistas ellos mismos (escritor en la realidad y pintor en la ficción).

Pero, dicha identificación se produce a un nivel más profundo y significativo: hijos ambos de una clase condenada antes por la cultura que por la historia, se ven de alguna forma enfrentados a la necesidad de elegir entre “la realidad y el deseo” como diría Luis Cernuda. La burguesía tradicional, añorando aún la difusa aristocracia del espíritu que cree poseer gracias a su condición de clase dominante durante siglos, se encuentra incapaz de adaptarse a los nuevos vientos de cambio que están soplando inexorablemente, y agoniza, con una dignidad no desprovista de patetismo y grandeza, víctima de sus propias contradicciones.

Florido mayo, además de destapar las contradicciones que rigen el funcionamiento de su sociedad, la concepción y creación de la obra se inscriben en el seno de un proyecto más ambicioso: el de búsqueda de sus señas de identidad. Como cualquier búsqueda necesita una cierta perspectiva, una trayectoria a la que todos y cada uno de nosotros se ve obligado a remontar, ya nos podemos hacer una idea del papel sumamente decisivo que han de desempeñar de aquí en adelante tanto la conciencia como la memoria. En realidad serían dos términos paralelos puesto que, la conciencia aparece identificada con la memoria en tanto que significa conservación y acumulación del pasado en presente. En este fluir constante del río de la conciencia, la

¹⁵¹ Martín Vilumara: “*Florido mayo de Alfonso Grosso*”, Triunfo, Núm. 558, 9 de junio de 1973, p. 55.

memoria se va a encargar de rescatar del pasado muchos elementos determinantes de su ser, de lo que fue y de lo que pudo ser. La conjunción de todos estos factores o circunstancias desemboca en la amarga constatación de que Grosso creció en un desamparo existencial marcado por la temprana desaparición de sus padres, las desdichas de su madre Marianita (Estrella en la obra) que le abandonó con tan solo dos añitos de vida, la recurrencia en la ficción de la tuberculosis que fue realmente un mal familiar, la bancarrota de su familia, una infancia marcada por una ausencia total de libertad ilustrada por el control y vigilancia férrea que le sometieron sus tías en casa del abuelo paterno (Alberto Gentil y Eco en la obra).

Como vemos pues, muchos fueron los sinsabores que jalonaron la vida social del sevillano, una vida en muchas ocasiones observada bajo el prisma de un caos babélico que no llega a asimilar y de allí entonces los lógicos interrogantes a los que se ve incapaz de aportar algunas respuestas satisfactorias:

Aún hoy, Delia, ahora aquí, cruzada la barrera que debiera haber marcado el límite de mi incapacidad para sentirme alguna vez maduro, me pregunto las verdaderas, las profundas causas de mi caos. ¿Cómo empezó todo realmente? Necesitaría encontrarme en posesión, haber heredado, centenares de placas de gramola y docenas de rollos de la vieja pianola – aquella inútil y, no obstante, vedada a la curiosidad de los niños que hubieran sido grabados ex profeso en aquellos años día a día, minuto a minuto – mientras dormía ya entonces su vetustez en el corredor esterado por el inefable abuelo que no aceptara jamás la presencia de mi madre en el estrado de la rejilla del patio de las ranitas vidriadas. Nítidas grabaciones para espigar el momento fatal y descifrar la clave del cambio (certera estocada para una lenta hemorragia, mortal aguijón de avispa) p. 218.

Hasta su muerte acaecida en 1995, la vida social de Grosso ha sido habitada por muchos sinsabores, salvada finalmente por el “milagro de la palabra” escrita; la escritura pues como un exorcismo para combatir la

soledad, que fue la más fiel compañera del novelista. Como “creando uno se defiende”, ya entendemos mejor la presencia de tantos monólogos y soliloquios que, además de permitirle al novelista hacer gala de sus notables facultades expresivas, constituyen un instrumento creador de un nuevo orden, de una lógica distinta, interna, que reordena el mundo interior de su propia mente.

Es evidente que ante una actitud huidiza de la realidad vivida o circundante, no se crea absolutamente puesto que la mente humana tiende a instalarse en un conformismo y autocomplacencia que están a las antípodas de la creación artística. En este sentido, el novelista, para llegar a descubrir su propia verdad como hombre y artista ha debido de someterse a una introspección y confrontación sin reserva a la hora de crear una obra de tanta envergadura.

Este cara a cara que remite indudablemente a un movimiento geométrico de frontalidad a la que se somete la conciencia humana, después de una ardua labor de análisis y penetración de la realidad, trae consigo la posibilidad de auscultar la verdad en un momento decisivo y fatal. Se nos queda grabado el recuerdo de Edipo y la esfinge. Se atreve al final a enfrentarse con los retoques del tiempo, con su yo escondido y hasta en algún pasaje de la novela se ha llamado Edipo. Alfonso Grosso debe haber descubierto muchas cosas de sí mismo en su novela y ahora está como “reconocido” para su propia imagen y, por lo demás, satisfecho de haber respondido a sus propias preguntas con su obra y hasta de considerarse frustrado como hombre, no como escritor. Se lo habrán dicho los mismos demonios que tenía guardados, esperando desde hace mucho tiempo. Se han atrevido pues a llamarle frustrado a este hombre que se pone como triste escribiendo, que no tuvo quizá aquel tipo de amor con el que soñaba:

La aguja orientadora de la brújula de Edipo (de Edipo rey, de Edipo supremo sacerdote, de Edipo-Segismundo encadenado al enmarañado chiquero de la vida) orientadora del Norte en mi búsqueda vaginal (el cálido nido forrado de suaves terciopelos, de espejeantes sedas,

acolchado de plumas de cisnes recién nacidos y pelusas de recién paridos cervatos, nivelado de fragantes aceites maternales) perdió su rumbo y se volvió loca antes de cumplir dos años, al separarme de mi madre. A partir de entonces soy consciente de mi naufragio, Delia, desde tan temprana edad busco desesperadamente una vagina sustituta, gemela, la otra media naranja imposible de aquel nido feliz – muerto para mí mucho antes de morir ella realmente, para poder pensar siquiera en él como algo palpitante y vivo, factible de reencontrar por fin algún día – que no debiera haber abandonado nunca. Mis osas de peluche fueron osas de peluche; las heroínas de mi niñez iluminadas cuevas protectoras, puro sexo, sí, pero que no deseaba profanar sino simplemente habilitar en un *jardín de infancia* en donde refugiarme pp. 137-138.

Ante este naufragio tan tempranamente vivido, el novelista se concienza de que su vida no iba a ser un lecho de rosas y de ahí pues su constante búsqueda de protección y amor que más que nunca le hacían falta. Por eso, la Ciudad Fluvial, paradigma de su mundo de infancia, se mencionará de aquí en adelante con insistencia machacona y se dejará entrever en el horizonte tenebroso de sus recuerdos y los datos de antes y antaño se convertirán en aquí y ahora. Ante la ausencia de una vida plena y satisfactoria a la que siempre aspiró y que le resulta imposible de conseguir, ya entendemos mejor esta voluntad casi obsesiva del novelista en romper constantemente las cronologías espacio-temporales para volver a zambullirse en las mansas aguas de su mundo de infancia que le conferían paz, sosiego y comunión consigo mismo:

Nada, en definitiva, queda ya ciertamente, Delia, no sólo de aquel mundo que se nos fuera para siempre, sino tampoco de aquella ciudad única que alargara encantos aspectos de su fisonomía los esplendores románticos de Cecilia Böhl y los faustos versallescicos de la pequeña Corte de los Montpensier hasta los felices – y desdichados – años de nuestra pubertad p. 254.

Más allá pues de esta omnipresencia de su mundo de infancia evocado bajo muchos aspectos y al amparo del cual se sentía al margen de cualquier tipo de zozobra y de las dificultosas tareas que le esperarían en su vida adulta, *Florido mayo*, desde muchas vertientes, constituye un caluroso homenaje a su Sevilla natal. Pero al mismo tiempo le brinda la oportunidad única de ajustar cuentas y situar individualmente las responsabilidades en el seno de su propia familia.

Como queda ya señalado, en esta obra, no se aprecia tanto la presencia de muchos recursos y técnicas cinematográficas aunque ciertos enfoques de tipo descriptivo y el detallismo acumulativo de los objetos nos recuerdan, hasta cierta medida, procedimientos característicos del “nouveau roman” francés que, en sus orígenes, recordémoslo también, tenía mucho de cinematográfico. Por aquellas fechas, Grosso ciertamente había intuido que el “nouveau roman” se aproximaba a su fin en el modo en que hasta entonces se había desarrollado. Visionario o no, su obra anticipa también un cierto distanciamiento entre el cine y el arte novelesco. Muchos se regocijaron al asistir al nacimiento de una nueva musa, deleitándose ante su magia y su fuerza y anunciando las promesas que ofrecía a los artistas del siglo XX.

Pero, tal como conocemos hoy los entresijos del mundo cinematográfico, escuchamos, con fuerza creciente, voces de discrepancias y de desilusión: desilusión del medio y de lo que supone para el trabajo literario, desilusión de la industria cinematográfica como instrumento voluntario del capitalismo, desilusión en los criterios de dicha industria, de su decadencia interna y “puritanismo” externo, de la prostitución de sus talentos, de los gustos del público. Visto y entendido bajo este prisma, el cine pierde el valor primordial de catalizador en una sociedad en crisis de valores para convertirse desgraciadamente en un simple producto de consumo y como se nos ocurre habitualmente en la vida, con tal de llenarnos la tripa, nos damos casi todos por satisfechos; poco nos importa en realidad la calidad de los productos destinados al consumo diario.

Así pues, no es de extrañar que algunas voces críticas pongan en tela de juicio el contenido y las formas de expresión de este arte cinematográfico al carecer de auténticos acicates vitales para el ser humano. Las obras de arte genuinas, a diferencia de aquellas, tienen algo nuevo, algo propio que expresar al permitirnos descubrir nuevos aspectos de la vida y del sentimiento humano. Nos hacen conscientes de algo que hasta entonces había permanecido oculto, escondido en nuestra conciencia y sólo en parte aceptado. Maugham ha sido contundente a la hora de redefinir las posibles relaciones que el cine puede tener con las demás creaciones artísticas; y en el caso preciso del teatro y de la novela, lo califica de simple circunstancia accidental:

A mi modo de ver, la relación que esto posee con la pantalla es accidental. Me atrevo a insistir en que la técnica de escribir para el cine no es la misma que la de escribir para el teatro y la novela o la de componer una novela. Es algo intermedio entre una cosa y la otra. No goza de la libertad, pero ciertamente no sufre de las cadenas del teatro. Es una técnica propia, con sus propias reglas, sus propias limitaciones y sus propios efectos. Por esta razón, creo que en el futuro se considerará vano adoptar historias para el cine a partir de novelas o de obras teatrales¹⁵².

Si bien es cierto que en este trabajo de investigación hemos defendido en muchas ocasiones la necesidad que tienen todas las artes de darse la mano mutuamente, es evidente que un cine entendido bajo estos parámetros dista mucho de ser lo que era por ejemplo en el momento de máximo fervor del cine neorrealista italiano que sacudía las conciencias y ofrecía al ser humano hacerse cargo de su propio destino. No se trataba, claro está, de instalarnos en una suerte de paraíso artificial a lo baudelairiano sino, de captar el punto

¹⁵² La cita es de W. Somerset Maugham en el apartado “escribir para el cine” del libro de Harry M. Geduld: *Los escritores frente al cine*, Caracas, Fundamentos, 1981, pp. 206-207.

crítico de una situación, y destriparlo, meterse dentro, explicarlo, hacer de él motivo y fuente de conocimiento.

De un cine desprovisto de conciencia, de compromiso existencial o de pedagogía como se nos está bombardeando hoy día, el arte entendido como fundamento social y solidario puede perfectamente hacer caso omiso de cualquier tipo de “suministro” que no vaya en el sentido de buscar y profundizar en la complejidad de la condición humana. En este sentido, creemos que urge puntualizar aquí que el neorrealismo cinematográfico italiano que tanto influyó en la novelística española de los años sesenta no era en realidad un movimiento uniforme, puesto que hubo tantos neorrealismos como neorrealistas. Desde este punto de vista, creemos que el neorrealismo tenía más de ética que de estética. Y aunque hoy se sigue debatiendo sobre si era esto o lo otro, la afirmación de Micciché no deja la menor sombra de duda al respecto:

El neorrealismo no fue una estética y una de las razones de su derrota fue precisamente creer serlo, o peor aún querer serlo. El neorrealismo fue en cambio una ética de la estética: la respuesta implícita de una generación de cineastas a la pregunta de Vittorini ¿podemos tener alguna vez una cultura que sepa proteger el hombre del sufrimiento, en vez de limitarse a consolarlo? En esto, sólo en esto los Visconti y los De Sica, los Rossellini y los De Santis, por muy lejanos estéticamente que estuviesen, estaban éticamente cercanos¹⁵³.

Si nos ceñimos al caso español y más precisamente al período bélico 1936-1939, en la España republicana, de forma casi similar, nace un cine realista bélico que no sólo denuncia la agresión fascista, sino que a la vez refleja la voluntad de resistencia del pueblo español frente a su ejército sublevado y sus aliados italiano-alemanes y sus esfuerzos para crear una nueva sociedad, desmontando las viejas estructuras semi-feudales basadas

¹⁵³ Lino Micciché: *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano*, Valencia, Publicaciones del Archivo Municipal de Valencia, 1982, p. 25.

en el poder de los caciques, terratenientes, el clero reaccionario y los privilegios políticos de la clase militar. Con esto, tenemos una idea bastante clara de la lucha de los intelectuales, escritores y cineastas que vivieron aquel momento convulso de la historia de España que no sólo defendieron contra viento y marea, sino que hasta optaron por cuestionar los planteamientos artístico-burgueses de sus creaciones anteriores decidiéndose por un vehemente compromiso político, reflejando así la actualidad del momento.

A todos aquellos inconformistas les podrían objetar la inutilidad de su lucha en tanto que nada más acabar la contienda, todas las voces críticas se verían amordazadas o condenadas a un exilio forzoso. Hoy, sin gran temor a equivocarnos, no sería tarea difícil tomar cierta perspectiva respecto de lo ocurrido. La única gran Verdad es que dicho conflicto ha sido un duro golpe asestado a la convivencia de la sociedad española, de sus pueblos, de su cultura y de sus familias. Recordar todo aquello hoy equivale simplemente a actualizar de alguna manera un relato de horrores, de sufrimientos o de hazañas contadas por unos cuantos.

Todo parece ya muy lejos pero lo acaecido no puede hoy dejar insensible a nadie. ¿Quién no se siente alcanzado por la onda emotiva de aquella España literalmente partida en dos o quebrada por una línea continua de trincheras y alambradas? Si realmente la historiografía procura, como ciencia, comprender y explicar el pasado de las sociedades, su tarea, más que nunca, sigue actual y lo seguirá siendo hasta que se acceda con el mayor rigor metodológico y el menor coeficiente ideológico a la comprensión y explicación de algo que no se puede ni olvidar ni ignorar.

Dicho de otra forma, se trata de elevar a la racionalización un proceso histórico que estuvo hecho de pasiones, emociones e irracionalidades. ¿Cómo pudo llegarse a aquella fractura de la sociedad española, y cómo fue posible que a partir de esta ruptura, los españoles se dividiesen en vencedores y vencidos, patriotas o marginados de la patria?

Como los desastres son casi siempre fuentes inagotables de inspiración para los creadores, y a la manera italiana también, España conoció y vivió su particular neorrealismo pero no idéntico al del país vecino, a pesar de los indudables méritos de unos genios como Juan Antonio Bardem, Luís García Berlanga, Fernando Fernán Gómez o de Carlos Saura.

Recordemos en este sentido que durante el período bélico muchos esfuerzos fueron consentidos y encaminados a la concienciación de la masa social. Surgió así una escuela documentalista, al margen de la producción comercial creada por los partidos anti-fascistas, sindicatos y los servicios cinematográficos de la República Española. Paralelamente a aquellos films populares, se creó también un cine realista, e incluso algunos eran extranjeros: *The spanish Earth (Tierra de España)* dirigida por Joris Ivens, con comentarios escritos y recitados por Ernest Hemingway y *Sierra de Teruel* realizada por el escritor francés André Malraux, basada en su novela "*L'espoir*". Ambas películas suponían una drástica ruptura con los clásicos esquemas del cine-drama burgués, el espectáculo cinematográfico impuesto por la industria de Hollywood.

Aquel incipiente movimiento realista cinematográfico español rompe con la tradición castiza del sainete y folklore pseudo-español y contrastan vivamente con los espectáculos cinematográficos que salen de las fábricas de Hollywood basados en el conflicto bélico que se desarrolla en las tierras de España, protagonizadas por estrellas comerciales, utilizando un código iconográfico estandarizado para contar hazañas individuales de héroes y villanos.

Desgraciadamente, el triunfo franquista iba a suponer un gran reverso y una fuerte regresión en todos los campos de la vida nacional. De aquí en adelante, se le confiaría al cine la misión de propagar las consignas políticas y "culturales" del nuevo orden del país. La cinematografía española se encargaría de resucitar el tiempo pasado, de glorificar los fastos imperiales de la corte de Castilla, condenando así al cine español en un drástico ostracismo que le obligaría a situarse al margen de la cultura europea.

Pero como ya hemos apuntado, a partir de 1950 comienzan a flexibilizarse en España las barreras censoras, un año después, el neorrealismo italiano pudo colarse y se celebró en Madrid la Primera Semana del Cine Italiano y que no vio curiosamente la proyección de las películas de los buques insignias del neorrealismo italiano por razones políticas o de orden estrictamente económico-industrial.

Con el fin del aislamiento, el cine español empieza a hacer acto de presencia en los festivales internacionales, lo que pone en evidencia su nula calidad artística, su carencia absoluta de originalidad y su indigencia temática. A pesar pues de la gran labor renovadora emprendida desde la administración por José María Escudero, Director General de Cinematografía y Teatro, no sería desacertado reconocer y afirmar que la aventura del cine realista español no pudo alcanzar su plena expansión por falta de la indispensable libertad de expresión y unas condiciones socio-políticas, económicas y culturales nada propicias. En este sentido, resulta evidente que el neorrealismo no se podía trasladar a España. Se podía intentar copiar o, como hicieron algunos, la experiencia italiana, intentar a pesar de la censura, reflejar el mosaico español. Pero España no es Italia y parodiando un lema que nos resulta familiar, diríamos que España es “la suma de todos”, la suma de todas las comunidades autónomas con múltiples diferencias y particularidades.

En resumidas cuentas, nos damos cuenta una vez más, de que a lo largo de la historia de la Literatura, las corrientes de pensamiento artístico se han ido sucediendo y cada intenta enfocar su propia visión del ser humano. Desde esta perspectiva, tanto el realismo social como el existencialismo o el neorrealismo tenían como objetivo acercarse al hombre. Este hombre es ante todo, contemporáneo y por su situación, está situado en el centro de unas coordenadas sociales propias de nuestro tiempo contra las que se rebela. Su muy relativa libertad se siente amenazada y esta amenaza se extiende al hombre por entero. Así que todos estos movimientos artísticos, en la medida en que se interesan por el hombre contemporáneo, constituyen una protesta.

La elección juiciosa de este hombre y de esta protesta le confieren no sólo representatividad, sino también universalidad.

Al ser realmente imperceptibles las fronteras de un arte al otro, este estudio permitiría descubrir las múltiples facetas de un gran novelista que es Grosso, su militancia activa en todas las ramas del conocimiento y su inquietud y solidaridad por el ser humano. El recorrido que le hemos dado a su obra nos permite afirmar que no se trata de una interpretación servil de la realidad o de una simple expresión estética de la realidad, sino de una visión humana interior de la realidad cuyos principios parten desde la más rotunda disconformidad hasta la más filantrópica solidaridad pasando por una nítida rebeldía.

En esta tarea dignificante del ser humano, es realmente viable que novela y cine se cojan de la mano con el fin único de seguir indagando y profundizando en la problematicidad de la vida y del destino del ser humano. De lo que se trata en última instancia es de saber captar esta temporalidad en la que se inscribe el ser humano y su vida y que se revela siempre como proyección. En cuanto se elimina de la creación artística esta capacidad de proyección o futurización, se elimina de ella su vitalidad propia y se recae fácilmente en teorías de dudosa finalidad. Con razón pues André Bretón dejó constancia en alguna parte de sus escritos que “una obra de arte sólo tiene valor si vibra con los ecos del futuro”.

CONCLUSIONES

El presente trabajo de investigación no tiene la más mínima pretensión de cubrir en su totalidad todo el período en el que se ha extendido la intensa labor artística de Alfonso Grosso. Para evitarnos ciertas amalgamas y repeticiones innecesarias, hemos circunscrito nuestro análisis a un período determinado de su novelística que va desde la publicación de *La zanja* (1961) hasta *Florido mayo* (1973), un período en el que se pueden diferenciar las dos etapas que jalonan su evolución artística: una primera de realismo social marcada por la denuncia y el compromiso y una segunda en la que el escritor se lanza de forma vehemente a la búsqueda de otras formas de expresión para desatascar a la novela española que se encontraba en una llamativa fase de esclerosis.

La publicación de las obras sociorrealistas de Grosso coincide con un período de confirmación del estatus internacional de España que, si no le concedía en toda su plenitud la condición de igual respecto de los países de su entorno, por lo menos suponía una radical mutación de la etapa previa en que del exterior sólo podía esperarse el peligro para un régimen cuyo pasado le condenaba al ostracismo. En dichas obras de testimonio brutal sobre la realidad socio-laboral de la España del medio siglo, el novelista nos da una muestra inequívoca de su solidaridad y compromiso. Una vez superado este período de militantismo ideológico, el escritor siente la necesidad de fraguarse un camino nuevo que le permite dar rienda suelta a un incipiente barroquismo lingüístico que distingue su prosa de la tendencia objetivista y de la sencillez expresiva de sus compañeros de inquietudes y promoción.

Al conjugar pues estas dos etapas, hemos querido descubrir un componente de su narrativa que puede pasar desapercibido no sólo para los lectores sino también para no pocos críticos: el hombre de las genuinas inquietudes humanas. Profundamente preocupado por la vida y nada más que ella, Grosso, en estas novelas, se convierte en portavoz decisivo de la filosofía

existencialista cuyos rasgos esenciales son la concepción dramática de la vida, la fragilidad del ser humano, la angustia temporal y la muerte. Sin reincidir otra vez en el sempiterno debate sobre el existencialismo europeo y el tremendismo literario español, el esfuerzo de análisis y superación de la realidad circundante de que hacen gala ciertos personajes de la novelística grossiana, es corolario directo de una punzante reflexión sobre la existencia humana.

Si nos acogemos por lo demás al período de mayor esplendor de la filosofía existencialista europea, que fue justo después de la segunda guerra mundial, ya nos podemos hacer una idea del contexto histórico del existencialismo y por tanto de la especificidad del caso español que deja entrever su falta de amplitud y resonancia en comparación con los demás países europeos. Pero, siendo el arte el dominio de lo abstracto y de la sutileza de los matices, Grosso ha sabido representar en sus novelas cuadros cuyas perspectivas angustiantes denotan una mirada eminentemente existencialista.

Si la esencia del hombre no se revela más que dentro del único lapso vital que le ofrece su propia existencia, como opinan los existencialistas, ya podemos tener una idea de la vida de Grosso que, en muchas ocasiones, llegó a manifestar que no le gustaba la sociedad que le había tocado. Una lectura atenta de *Florido mayo*, que constituye por lo demás la mejor biografía del hombre y del escritor, desemboca enseguida en la comprobación de una vida perturbada y desoladora. El novelista se quejó con justicia de su suerte, su vida bohemia obedecía en parte a razones puramente evasivas. Este profundo sentimiento de desengaño, unido a ciertas vicisitudes vitales coincidirían con una fase de decadencia literaria y biológica en la que, urgido por necesidades materiales, el escritor abandonaría de raíz el exigente rumbo de su novelística anterior y hasta se vería obligado a orientarse hacia una novela de consumo (*La buena muerte*, *Los invitados* y *El correo de Estambul* son aleccionadoras a este respecto). Las quejas doloridas y desengañadas que encontramos en *Florido mayo* atestiguan de todo este desasosiego claramente existencial. Así es cómo el escritor, por medio de algunos de sus personajes con los que se

identifica plenamente, verá la vida desde un prisma angustiado y negativo. Al mismo tiempo que el mundo le acoge, le deja sin defensa. Con tan sólo dos añitos, su madre le abandonó y este sentimiento de soledad absoluta le desgarró bastante las entrañas. En este sentido, por mucho que se viera dispuesto a perdonarle a la madre, difícilmente se podrá deshacer de este recuerdo. Así que el interrogante sale desde lo más profundo de su alma, pero se trata en realidad de un interrogante al que no llegará nunca a responder satisfactoriamente:

¿Cuál es el recuerdo más preciso – y por preciso también más imperecedero – que guardo de ella, la dulce Estrella rubia de los ojos de almendra y la triste mirada? Sus besos no tuvieron jamás sabor materno, el de esos largos besos que daba a mis hermanos. Sus manos no dejaron resbalar las yemas de sus dedos nunca sobre mi frente; sus peines no alisaron mis cabellos; no sentí ni la complicidad de su sonrisa ni la amargura de sus reproches porque no me dispensó ni unas ni otros p. 198.

Pero, gracias al Arte, su perdición queda atajada. En Grosso predomina lo que él mismo denomina “amor al arte y amor al amor” que parte de lo concreto a la más alta idealidad. Bajo esta doble concepción del amor en él, se expresan primero su andalucismo y luego su entrega total al arte. Las obras analizadas en el presente estudio constituyen una ilustración del espíritu del hombre y del novelista atraído por las agitaciones que conmueven al común de los mortales.

Al plantear nuestro estudio desde la perspectiva existencialista, volvemos a incidir sin lugar a dudas sobre la achicharrante cuestión de la existencia o ausencia de filosofía existencialista en el caso de España. Es evidente que debido a la dictadura franquista vivida en este país y sobre todo por la correlativa censura, el existencialismo no podía tener tanto eco y profundidad como en los demás países europeos. Nos encontramos pues ante una cuestión muy compleja y rebatida. Es tanto así que estamos en el ámbito

del arte, un ámbito en el que la objetividad es lisa y llanamente ilusoria. Siendo pues un dominio tan sutil como interpretativo, conviene en muchos casos matizar nuestras posturas y en este sentido, nos guardaremos de hacer ciertas afirmaciones tan rotundas como las de José Francisco Cirre, quien, tras analizar el papel del protagonismo múltiple en *La colmena* de Cela y *La noria* de Luis Romero, negaba en los dos el efecto del existencialismo¹⁵⁴. Más allá de la dimensión tremendista fácilmente rastreable en muchos de los escritores de la época, el análisis hecho sobre las novelas del sevillano permite desentrañar, aunque sea de forma difusa y fragmentaria, muchos componentes de la corriente existencialista. Grosso es un escritor que ha sabido vibrar activamente con su época y la conjugación en el novelista de lo que es la realidad y lo que debería ser convierte sus novelas en una obra llamativamente subjetiva y política, íntima y exterior y por fin conciliadora y sincrética. Si por lo general los temas en estas novelas se vinculan estrechamente a los presupuestos ideológicos de la filosofía existencialista, no es de sorprender que incluyan también otras vertientes ajenas al existencialismo: el barroco y el mito del andrógino que encontramos en Platón. Mediante estos aspectos, Grosso desborda el existencialismo. Pero como novelista y creador, lógicamente no hace más que identificarse a sí mismo.

La reactualización de muchos de los procedimientos barrocos además de proporcionarle la oportunidad de ir profundizando en el misterio de la creación haciendo gala de sus grandes dotes expresivas, es resultante también de sus propias convicciones, de una filosofía vital y existencial. Así que el barroco deja de ser sinónimo de verborrea y simple retoricismo para adentrarse decididamente en una peculiar tarea renovadora de la novelística española que se encontraba en una suerte de callejón sin salida.

No obstante, dicha tarea renovadora no se va a llevar a cabo con una “demolición y destrucción” sistemática de todo, sino cambiando muchos de los conceptos que parecían inamovibles hasta aquí. Desde esta perspectiva, la

¹⁵⁴ José Francisco Cirre: “*El protagonismo múltiple y su papel en la reciente novela española*”, Papeles de Son Armadans, núm. 98, mayo 1964, pp. 159-170.

novela le ha servido a Grosso de trampolín para preocuparse más por el hombre, no el hombre concebido como mera abstracción, sino en el hombre en su condición como tal y en su destino inacabado e incierto. Allí es donde justamente abre la ventana ventiladora por donde colarían ciertos procedimientos cinematográficos que, como ya lo hemos analizado con anterioridad, constituyen unos soportes esenciales del objetivismo y de la “nueva novela” francesa.

El arte sigue siendo el dominio por el que ciertos privilegiados optan a la hora de comunicarse y la comunicación exige lingüísticamente hablando ciertos códigos y parámetros que Grosso ha sabido manejar con suma habilidad y destreza lo que, en última instancia, atestigua de la presencia de un alma pensante y sensible al devenir del ser humano. Mientras haya vida, habrá siempre artistas y creadores. Lo que siempre faltará será la abundancia de los comprendedores. Ojalá nuestro estudio contribuya desde una perspectiva existencial a la comprensión de la magnífica obra que Alfonso Grosso nos ha legado.

BIBLIOGRAFÍA

1. Las obras de Alfonso Grosso

Grosso, Alfonso: *La zanja*, Ed. de José Antonio Fortes, Madrid, Cátedra, 1982.

Grosso, Alfonso: *Un cielo difícilmente azul*, Barcelona, Seix Barral, 1972.

Grosso, Alfonso: *Testa de copo*, Barcelona, Seix Barral, 1971.

Grosso, Alfonso: *El capirote*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

Grosso, Alfonso: *Germinal y otros relatos*, Barcelona, Seix Barral, 1962.

Grosso, Alfonso: *Por el río abajo*, París, Editions de la Librairie de Globe, 1966.

Grosso, Alfonso y Armando López Salinas: *Por el río abajo*, París, Editions de la Librairie du Globe, 1966.

Grosso, Alfonso y Manuel Barrios: *Circo*, Barcelona, Ediciones 29, 1972.

Grosso, Alfonso: *Los días iluminados*, Barcelona, Luman, 1965.

Grosso, Alfonso: *Andalucía: un mundo colonial*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1972.

Grosso, Alfonso: *Inés just coming*, Barcelona, Planeta, 1996.

Grosso, Alfonso: *Guarnición de silla*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

Grosso, Alfonso: *Florido mayo*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.

Grosso, Alfonso: *La buena muerte*, Barcelona, Planeta, 1976.

Grosso, Alfonso: *Los invitados*, Barcelona, Planeta, 1978.

Grosso, Alfonso: *El correo de Estambul*, Barcelona, Planeta, 1980.

Grosso, Alfonso: *Con flores a María*, Madrid, Cátedra, 1981.

Grosso, Alfonso: *Giralda 1. Novela romántica*, Barcelona, Planeta, 1982.

Grosso, Alfonso: *Toque de queda*, Barcelona, Planeta, 1983.

Grosso, Alfonso: *Otoño indio*, Barcelona, Planeta, 1983.

Grosso, Alfonso: *Giralda 2. Novela*, Barcelona, Planeta, 1984.

Grosso, Alfonso: *Giralda 3*, Barcelona, Planeta, 1985.

Grosso, Alfonso: *El crimen de las estanqueras*, Barcelona, Planeta, 1985.

Grosso, Alfonso: *El aborto de María*, Barcelona, Planeta, 1985.

Grosso, Alfonso: *A poniente desde el Estrecho: entre dos banderas*, Sevilla, Rodríguez Castillejo, 1990.

2. Bibliografía sobre Alfonso Grosso

Alonso, Santos: "*Alfonso Grosso: Con flores a María*", Letras de Deusto, Bilbao, núm. 22, 1981.

Azancot, Leopoldo: "*Alfonso Grosso: El correo de Estambul*", Nueva Estafeta, Madrid, núm. 26, 1981.

Balló Moreno, Teresa: "*La novela de Alfonso Grosso*", Cauce, núm. 2, 1979, p. 147.

Batló, José: "*Alfonso Grosso: Testa de copo*", Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 171, marzo, 1964.

Boria, Antoni: "*La narrativa de Alfonso Grosso*", El Viejo Topo, núm. 11, agosto 1977.

Domingo, José: "*Del hermetismo al barroco: Juan Benet y Alfonso Grosso*", Ínsula, 320-21, julio-agosto, 1973.

Fernández Braso, Miguel: "*Conversaciones con Alfonso Grosso*", Pueblo Literario, 20 de marzo 1969.

Fernández Jiménez, Juan: "*Imágenes temporales en La zanja*", Crítica Hispánica, Pittsburgh, XVII, núm. 2, 1995.

Fernández Jiménez, Juan: "Alfonso Grosso (1928-1995): trayectoria de un escritor", Crítica Hispánica, Pittsburgh, XVIII, núm. 2, 1996.

Fortes, José Antonio: De Alfonso Grosso. La muerte en su novela, Málaga, Publicaciones del Ayuntamiento de Vélez, 1981.

Fortes, José Antonio: La nueva narrativa andaluza, Barcelona, Anthropos, 1990.

Fígares, María Dolores: "Alfonso Grosso y su recuerdo patético", Ideal, 6 abril, 1973, p. 8.

Hernández, Antonio: "Grosso testa al copo", Nueva Estafeta, Madrid, núm. 21-22, 1980.

Iglesias Laguna, Antonio: "La reseña de Guarnición de silla", ABC de Madrid, 20 agosto 1970.

Marra-López, José Ramón: "Libros de viaje", Ínsula, núm. 220, marzo 1965, p. 7.

Olmos, Francisco: "Encuesta sobre la novela y los novelistas españoles", Cuadernos Americanos, C XXIX, julio-agosto 1963, p. 214.

Ortiz de Lanzagorta, José Luis: Narrativa andaluza: doce diálogos de urgencia, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1972.

Padrón, Jorge Rodríguez: "Alfonso Grosso a estas alturas", Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 263-264, mayo-junio, 1972, pp. 612; 623.

Paraíso, María Isabel: "El ritmo narrativo de Grosso", Proemio, IV, núm. 3, 1973.

Rosa, Julio Manuel de la: Alfonso Grosso o el milagro de la palabra, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.

Ruíz-Copete, Juan de Dios: "Alfonso Grosso: del realismo social a la mística del lenguaje", Estafeta Literaria, núm. 508, Enero 1973.

Sanz Villanueva, Santos: *“Alfonso Grosso: El capirote y Guarnición de silla”*, Libros, Madrid, núm. 31, 1984.

Veira, Carlos: *“Alfonso Grosso, a la busca de un pueblo perdido”*, Ya (Madrid), 24 mayo, 1973

Vilumara, Martín: *“Florido mayo de Alfonso Grosso”*, Triunfo, núm. 558, 9 junio, 1973, p. 55.

3. Bibliografía sobre el existencialismo y el cine

Alvar, Manuel: *“Técnica cinematográfica en la novela española de hoy”*, Arbor, núm. 273-276, septiembre-diciembre, 1968, p. 256.

Baroja, Pío Caro: *El neorrealismo cinematográfico italiano*, México, Alameda, 1955.

Barrero Pérez, Oscar: *La novela existencial española*, Madrid, Gredos, 1987.

Bazin, André: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966.

Beauvoir, Simone de: *“Littérature et métaphysique”*, Les temps modernes, 1 avril, 1946, pp. 1160-1161.

Beauvoir, Simone de : *La cérémonie des adieux*, Paris, Gallimard, 1981.

Beauvoir, Simone de : *L´existentialisme et la sagesse des nations*, Paris, Nagel, 1948.

Camus, Albert: *El malentendido. Calígula*, Buenos Aires, Losada, 1949.

Camus, Albert : *L´étranger*, Paris, Gallimard, 1978.

Camus, Albert : *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1981.

Camus, Albert : *L´homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.

Camus, Albert : *La peste*, Paris, Gallimard, 1976.

Castellet, José María: *La hora del lector*, Barcelona, Seix Barral, 1957.

Castellet, José María: “*Las técnicas de la literatura sin autor*”, *Laye*, núm. 12, marzo-abril, 1951, p. 11.

Chestov, León: *Kierkegaard y la filosofía existencial*, Buenos Aires, Sudamérica, 1965.

De Sica, Vittorio: “*Otro fiel a sí mismo*”, *Índice*, 25 de enero, 1950, p. 1.

Eisenstein, Sergei: *Teoría y técnica cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1959.

Fatone, Vicente: *Introducción a los existencialismos*, Buenos Aires, Columba, 1962.

Fernández, Luis Miguel Fernández: *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

Foulquié, Paul: *El existencialismo*, Buenos Aires, Salvat, 1948.

Frutos, Eugenio: “*La vinculación metafísica del problema estético en Heidegger*”, *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 6, octubre-diciembre 1948, pp. 335; 342.

Gasset, Ortega y: *La idea de principio en Leibniz*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1992.

Gasset, Ortega y: *El hombre y la gente*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1957.

Gómez de la Serna, Ramón: *Cinelandia*, Valencia, Siempre, 1923.

Gubern, Román: *Un cine para el caldoso*, Barcelona, Euros, 1975.

Heidegger, Martin: *L'être et le temps*, Paris, Gallimard, 1964.

Hortelano, Juan García: “*Alrededor del realismo*”, *Nuestro cine*, núm. 1, julio, 1961, p. 7.

Hortelano, Juan García: *"Coloquio cine y literatura"*, Film Ideal, núm. 60, 15 de noviembre, 1960.

Hovald, Patrice G: *El neorrealismo y sus creadores*, Madrid, Rialp, 1962.

Hueso, Ángel Luis: *El cine y la historia del siglo XX*, Santiago, Universidad Santiago de Compostela, 1983.

Jolivet, Regis: *Las doctrinas existencialistas desde Kierkegaard a Jean Paul Sartre*, Madrid, Gredos, 1962.

Jolivet, Regis: *Introducción a Kierkegaard*, Madrid, Gredos, 1946.

Kierkegaard, Sören: *Post-scriptum aux miettes philosophiques*, Paris, Gallimard, 1941.

Lenz, Joseph: *El moderno existencialismo alemán y francés*, Madrid, Gredos, 1955.

Lilar, Suzanne: *A propos de Sartre et de l'amour*, Paris, Grasset, 1967.

Linares, Andrés: *El cine militante*, Madrid, Castellote, 1976.

Lukacs Georges: *Existentialisme ou marxisme*, Paris, Nagel, 1948.

Marcel Gabriel : *Etre et avoir*, Paris, Montaigne, 1935.

Marías, Julián: *Filosofía actual y existencialismo en España*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.

Martín, Marcel: *La estética de la expresión cinematográfica*, Madrid, Rialp, 1958.

Martínez Torres, Augusto: *Cine español, años 60*, Barcelona, Anagrama, 1973.

Micciché, Lino: *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano*, Valencia, Publicaciones del Archivo Municipal de Valencia, 1982.

Mounier, Emmanuel: *Introducción a los existencialismos*, París, De Noël, 1947.

Nkogo Ondo, Eugenio: *El aspecto ético y social del existencialismo*, Madrid, Leonesas, 1982.

Nietzsche, Friedrich: *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, 1982.

Núñez, Antonio: “*Encuentro con Jesús Fernández Santos*”, *Ínsula*, núm. 275-276, octubre-noviembre, 1969, p. 20.

Pereyra, Miguel: *El lenguaje del cine: su técnica, su estilo, su arte*, Madrid, Aguilar, 1956.

Platon: *Le banquet*, Traduction française par E. Chambry, Paris, Garnier Flammarion, 1964.

Quiles, Ismael: *El panorama de la filosofía existencialista*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

Roberts, Gemma: *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, Madrid, Gredos, 1978.

Roberts, Gemma: *Unamuno: Afinidades y coincidencias kierkegaardianas*, USA, “Society of Spanish and Spanish American Studies”, 1986.

Rotha, Paul: *El cine hasta hoy*, Barcelona, Plaza & Janet, 1964.

Sadoul, Georges: *Histoire générale du cinéma*, Paris, Denoël, 1948.

Sartre, Jean Paul: *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa, 1999.

Sartre, Jean Paul: *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949.

Sartre, Jean Paul: *Huis clos suivi de Les mouches*, Paris, Gallimard, 1972.

Sartre, Jean Paul : *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943 (version renouvelée en 1970).

Sartre, Jean Paul : *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938.

Sartre, Jean Paul : *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964.

Sklovski, Viktor: *Cine y lenguaje*, Barcelona, Anagrama, 1971.

Torre, Guillermo de: *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, Madrid, Guadarrama, 1968.

Unamuno, Miguel de: *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Aguilar, 1987.

Unamuno, Miguel de: "Sobre filosofía española", en *Ensayos*, Vol. II, P. 555.

Úbeda, Joaquín: "Escándalo y lección de la literatura existencialista", *El Correo Literario*, Madrid, núm. 23, 1 de mayo, 1951, p. 5.

Vela, Fernando: *Ortega y los existencialismos*, Madrid, Revista de Occidente, 1961.

Wahl, Jean: *Existence humaine et transcendance*, Suisse, La Baconnière, 1944.

Wahl, Jean: *Introducción a la filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

Wahl, Jean: *Las filosofías de la existencia*, Barcelona, Vergara, 1956.

Zammer, Christian: *Cine y política*, Salamanca, Sígueme, 1976.

4. Otras obras citadas y consultadas

Amorós, Andrés: *Introducción a la literatura*, Madrid, Cátedra, 1987.

Bachelard, Gaston: *El agua y los sueños*, José Corti, París, 1942.

Bajtín, Mijail: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

Barral, Carlos: *Los años sin excusa*, Barcelona, Barral editores, 1978.

Biescas, José Antonio y Manuel Tuñón de Lara: *España bajo la dictadura franquista*, Barcelona, Labor, 1980.

Bloch-Michel, Jean: *La "nueva novela"*, Madrid, Guadarrama, 1967.

- Boisdeffre, Pierre de: *Metamorfosis de la literatura I*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- Buckley, Ramón: *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1968.
- Bourneuf, Roland y Réal Ouellet: *El universo de la novela*, Prensas Universitarias de Francia, 1975.
- Burgelin, Olivier: *La comunicación de las masas*, Barcelona, A.T.E, 1974.
- Burunat, Silvia: *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980.
- Castellet, José María: *"Tiempo de destrucción para la literatura española"*, Imagen, Caracas, 15 de septiembre, 1968.
- Castellet, José María: *"La novela española de posguerra"*, Preuves, núm. 223, mayo 1961, pp. 22; 25.
- Corrales Egea, José: *La novela española actual*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1971.
- Corrales Egea, José: *"¿Crisis de la nueva literatura? Reflexiones sobre una apuesta"*, Ínsula, núm. 223, junio 1955, p. 3.
- Costa Clavell, Javier: *El sexo, arma política*, Barcelona, Telstar, 1971.
- Criado de Val, Manuel: *Significado del tiempo verbal*, Madrid, Rialp, 1972.
- Curutchet, Juan Carlos: *Introducción a la novela española de postguerra*, Montevideo, Alfa, 1966.
- Eliade, Mircea: *El mito del eterno retorno*, Barcelona, Planeta, 1984.
- Eliade, Mircea: *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1968.
- Fernández Santos, Francisco: *"Arte, creación utópica"*, Ínsula, núm. 223, marzo de 1966, p. 6.

Fischer, Ernst: *La necesidad del arte*, Barcelona, Nexos, 1985.

Garaudy, Roger: *Perspectives de l'homme: Existentialisme, Pensée catholique, Structuralisme, Marxisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1969.

García de Nora, Eugenio: *La novela española contemporánea (1939-1967)*, tomo III, 2ª Edición, Madrid, Gredos, 1970.

Gargam, Georges: *El amor y la muerte*, Madrid, Fax, 1964.

Garrido Domínguez, Antonio: *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.

Gil Casado, Pablo: *La novela social española (1942-1968)*, Barcelona, Seix Barral, 1968.

Goytisolo, Juan: *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1959.

Ingenieros, José: *Tratado del amor*. Buenos Aires, Losada, 1979.

La Bible: *Traduction œcuménique de la Bible*, Paris, Société Biblique Française, Editions du Cerf, 1982.

Lukács, Georges: *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa, 1971.

Manrique de Lara, José Gerardo: *El escritor ante el hecho social*, Barcelona, Plaza & Janes, 1974.

Marcuse, Herbert: *El hombre unidimensional*, Barcelona, Ariel, 1987.

Marcuse, Herbert: *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 1984.

Maritain, Jacques: *Y si Dios permite el mal*, Madrid, Guadarrama, 1967.

Martínez Menchén, Antonio: *Del desengaño literario*, Madrid, Helios, 1970.

Mauriac, François: *El novelista y sus personajes*, París, R-A Correa, 1933.

Miguel, Armando de: *Sociología del franquismo*, Barcelona, Éxito, 1978.

- Orozco Díaz, Emilio: *Lección permanente del barroco español*, Madrid, Castilla, 1956.
- Pérez-Rioja, José Antonio: *El amor en la literatura*, Madrid, Tecnos, 1983.
- Pizarro, Narciso: *Análisis estructural de la novela*, Madrid, Siglo XXI de España, 1970.
- Polo García, Victoriano: *La novela*, Murcia, Facultad de Letras, Universidad de Murcia, 1987.
- Repolles Aguilar, José: *La sexualidad en la Historia de España*, Barcelona, Petronio, 1977.
- Revilla, Federico: *El sexo en la historia de España*, Barcelona, Plaza & Janes, 1975.
- Rubio Gámez, Fanny: *Las revistas poéticas españolas 1939-1975*, Madrid, Turner, 1976.
- Sanz Villanueva, Santos: *Historia de la novela social española (1942-1975) I*, Madrid, Alhambra, 1980.
- Sanz Villanueva, Santos: *La novela española durante el franquismo*, Madrid, Gredos, 2010.
- Sanz Villanueva, Santos: *Tendencias de la novela actual (1950-1970)*, Madrid, Alhambra, 1970.
- Sarraute, Nathalie: *La era del recelo*, Madrid, Guadarrama, 1967.
- Sartre, Jean Paul: *El escritor y su lenguaje*, Buenos Aires, Losada, 1973.
- Sartre, Jean Paul: *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1967.
- Sastre, Alfonso: *Anatomía del realismo*, Guipúzcoa, Hiru, 1998.
- Sobejano, Gonzalo: *La novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1975.

- Soldevila Durante, Ignacio: *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980
- Thibón, Gustave: *La crisis moderna del amor*, Barcelona, Fontanella, 1962.
- Tiryakian, Edward: *Sociologismo y literatura (Dos enfoques sobre el individuo y la sociedad)*, Buenos Aires, Amorrutu, 1962.
- Tomachevski, Boris: *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982.
- Torrente Ballester, Gonzalo: *Panorama de la literatura española contemporánea*, 3ª Edición, Madrid, Guadarrama, 1965.
- Urrutia, Jorge: *Literatura y comunicación*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- Viktor Emile, Frankl: *El hombre en busca de sentido*, Barcelona, Herder, 1980.
- Viktor Emile, Frankl: *Ante el vacío existencial*, Barcelona, Herder, 1982.
- Vilanova, Antonio: *Novela y sociedad en la España de posguerra*, Madrid, Lumen, 1995.
- Vilar, Sergio: *Manifiesto sobre arte y libertad*, Barcelona, Fontanella, 1964.
- Villanueva, Darío: *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977.
- Zambrano, María: *Los intelectuales en el drama de España*, Madrid, Hispamerca, 1977.
- Zambrano, María y Ortega y Gasset: *Andalucía, sueño y realidad*, Granada, ANEL, 1984.
- Zunzunegui, Antonio de: *El Chiplichandle*, Madrid, Estudios, 1940.